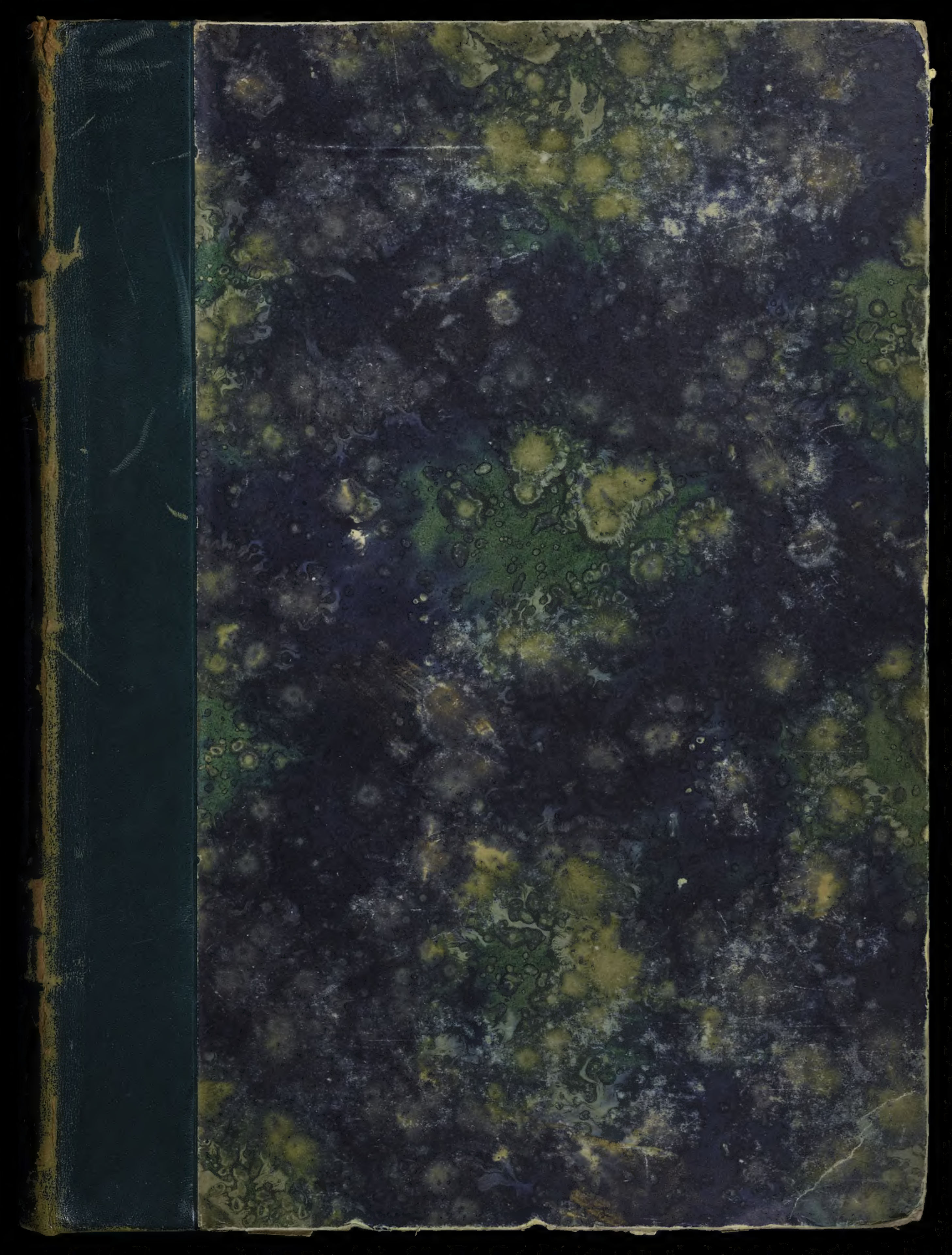
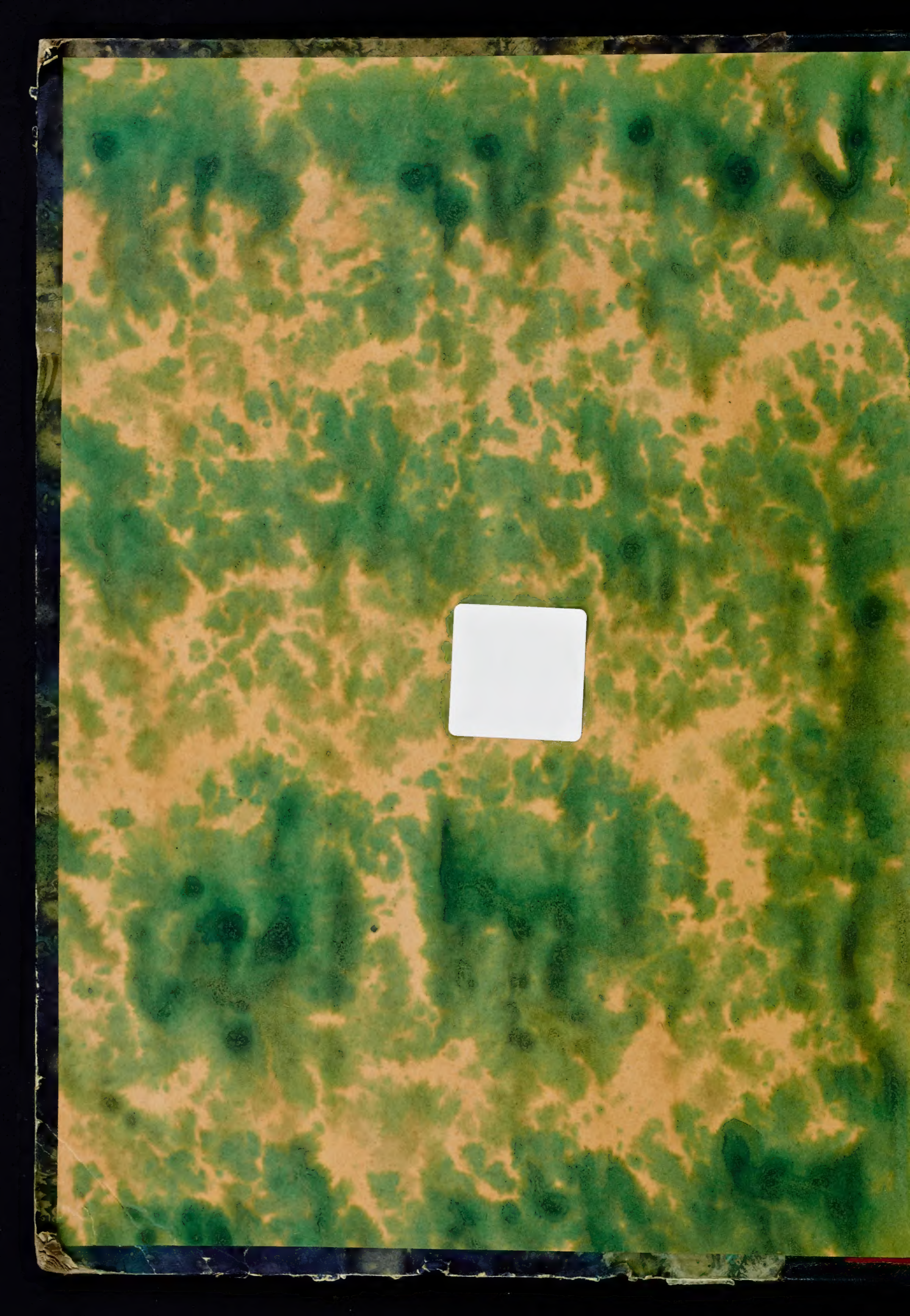
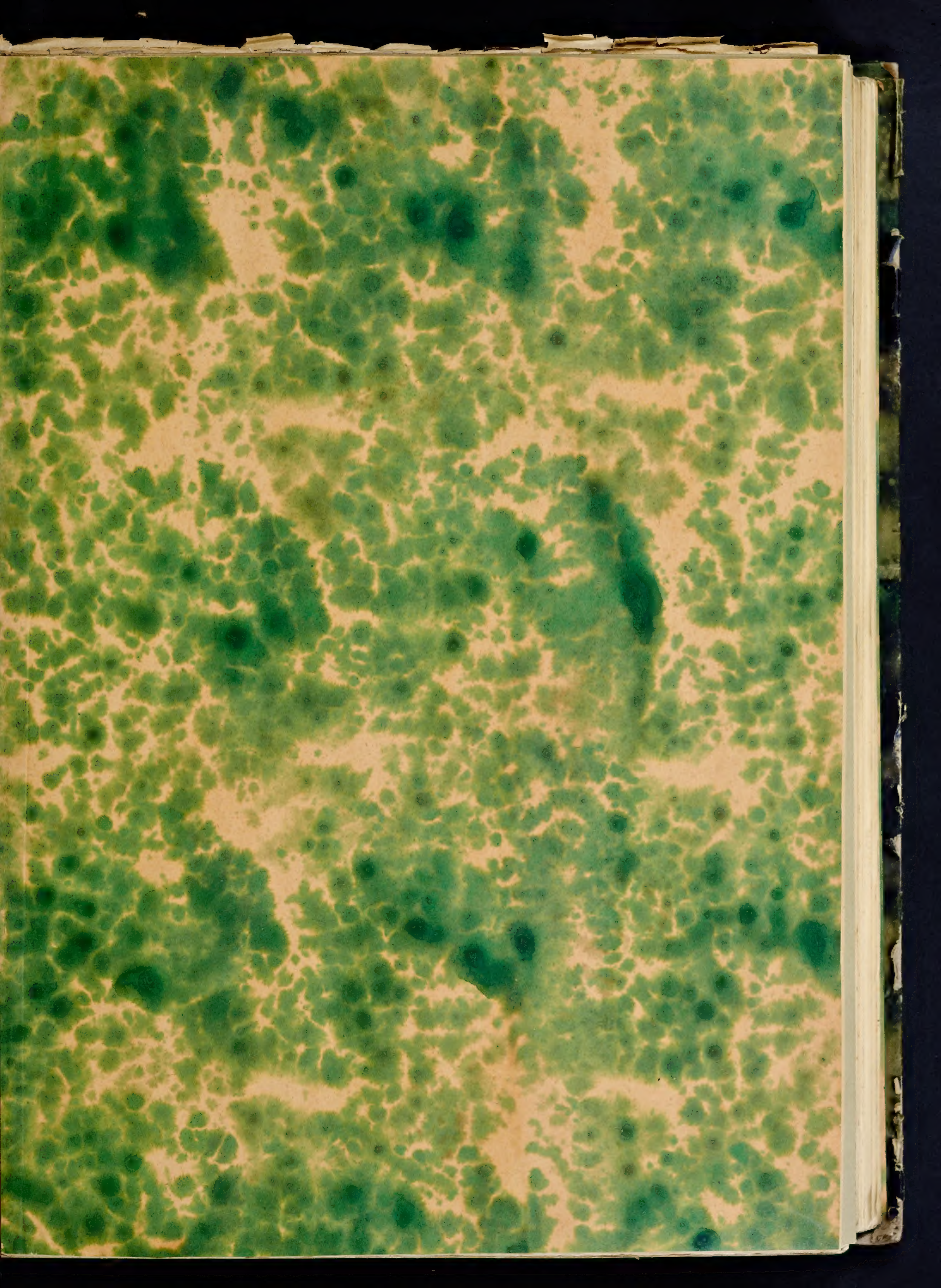






2 vols £1100

Complete #2885

1900

# L'EXPOSITION

## RÉTROSPECTIVE

DE

# L'ART DÉCORATIF FRANÇAIS


DESCRIPTION PAR GASTON MIGEON

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

AVEC UNE INTRODUCTION PAR M. ÉMILE MOLINIER

CONSERVATEUR DES OBJETS DU MOYEN AGE AU MUSÉE DU LOUVRE


N° I

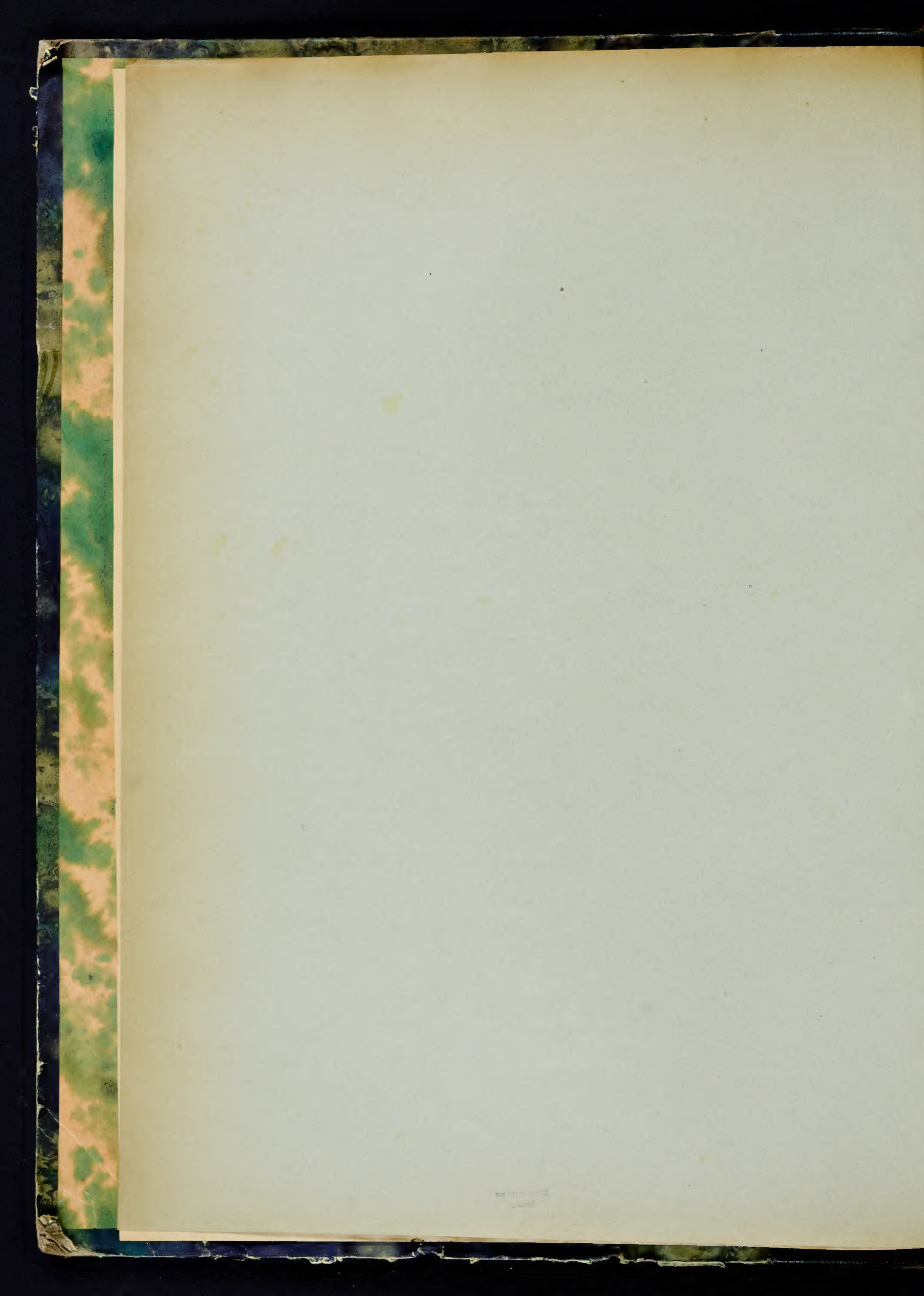



PARIS

GOUPIL & C^IE, ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & C^ie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24



# 1900

# L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

IL A ÉTÉ TIRÉ

DE CET OUVRAGE

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

De l'Art Décoratif Français

DEUX CENTS EXEMPLAIRES

numérotés à la presse de 1 à 200

Exemplaire N° OFFERT

1900

# L'EXPOSITION

## RÉTROSPECTIVE

DE

# L'ART DÉCORATIF FRANÇAIS


DESCRIPTION PAR GASTON MIGEON

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

AVEC UNE INTRODUCTION PAR M. ÉMILE MOLINIER

CONSERVATEUR DES OBJETS DU MOYEN AGE AU MUSÉE DU LOUVRE



PARIS

GOUPIL & C^ie^, ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & C^ie^, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24

# COLLECTIONNEURS

QUI ONT COLLABORÉ

## A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS

---

Adnot
Aicard
André (Alfred)
André (Charles)
Arconati-Visconti (Marquise)
Artus
Auscher
Auzac de Lamartinie (d')
Badel (Mlle)
Barbaud
Bardac (Sigismond)
Barre (Raoul)
Baueml
Baume-Pluvinel (Mlle de la)
Beer (J.)
Bérard-Gasté
Bertrand
Beurdeley
Bianchi
Bixio
Bizot
Boisgelin (Marquis de)
Bossy (Albert)
Bosteaux-Paris
Boucheron
Boulanger
Bourmène (Comte de la)
Boy
Bureau (Madame)
Bussy (Comte de)
Calvet
Camondo (Comte Isaac de)
Camondo (Comte Moïse de)
Camus
Chabrières-Arlès
Chalandon (Georges)
Chandon de Briailles (Cte Gast.)
Chappey
Charpentier-Page
Chavanes
Chenaillier
Cornil (Docteur)
Corroyer
Cottereau
Dallemagne
Dautresme
Delaville Le Roulx
Deutsch (de la Meurthe) (Henri)
Diéterle
Doistau
Dollfus
Donop de Monchy
Doucet (Mme Agénor)
Dreyfus (Gustave)
Dreyfus (René)
Dreyfus (Tony)
Dru
Duval
Ephrussi (Michel)
Eymieu
Feuilloley
Fitch
Fitz-Henry
Fournier-Latouraille
Francès
Frank (Bernard)
Gannay-Palle
Garnier (Paul)
Gérome
Gillot (Charles)
Girardot-Destable
Goldschmidt (Léopold)
Grandjean (Mademoiselle)
Greffulhe (Comte)
Guérin (Edmond)
Haussonville (Comte d')
Haviland
Heilbronner
Hemerdinger
Hennecart
Hœntschell (Georges)

Joliet
Kann (Maurice)
Kann (Rodolphe)
Klotz (Victor)
Kœchlin (Raymond)
Kraemer (Mme)
Ladan-Bockary
Leblanc-Barbedienne
Le Breton (Gaston)
Leduc
Lefranc (Abel)
Leonino (Baron)
[illegible]
Lepel-Cointet
Leroy-Dupré
Level (G.)
Lévy (Émile)
Lippmann (H.)
Lœwengard
[illegible]
Lunel
Lutz
Maciet (Jules)
Maignan (Albert)
Manneville (André de)
Mannheim (Charles)
Mannheim (Louis)
Mannheim (Mme)
Mante
Manzi
Marcourt (Mme de)
Martin Le Roy
Massion
Masson
Massot (Cloud)
Maulde (de)
May (Ernest)
Mayer (Mme)
Ménier (Gaston)
Merlin (Baron)
Métrier
Meunié
Meynard (de)
Michel-Levy
Mohl
Moreau-Nélaton
Morel (Léon)
Morsent
Nay de Mezence (Mme)
Nodet
Oultremont (Mme d')
Paculy
Papillon (G.)
Papillon (Mme)
Pénicaud (Mme Georges)
Perrot
Personnaz
Picquet
Porgès (Jules)
Pothuau
Protat (Jules)
Reyre
Ricard
Richebé (R.)
Romeuf
Rothschild (Baron Alphonse de)
Rothschild (Baron Edmond de)
Rothschild (Baron Gustave de)
Rothschild (Baron Henri de)
Rothschild (Baronne James de)
Rueff (Jules)
Sailly
Sainville (de)
Salting
Sampigny (de)
Schickler (Baron Arthur)
Schiff
Schlichting (de)
Schneider (Mme)
Schultz (Ferdinand)
Scott
Seligmann
Stein (Mlle)
Stern (Mme)
Taigny (Edmond)
Taylor
Texier (Hubert)
Thuisy (Marquis de)
Thurneyssen (Émile)
Toulgoet-Tréanna (Comte de)
Valencia (Comte de)
Velghe
Verdonnet (Comte de)
Vever (Henri)
Viai
Vogüé (Marquis de)

Campe — Baron Oppenheim — Thewalt

## DEVANT DE COFFRE

*Bois*

XVI^e SIÈCLE

Collection Boy

Ce devant de coffre, qui paraît être de la première moitié du XVI^e siècle, est divisé en trois compartiments architectoniques où sont représentées trois scènes de la vie de saint Jean-Baptiste : *le Festin d'Hérode*, *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste* et *la Prédication de saint Jean*

## PLEUREUR DU TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI

*Marbre*

XV^e SIÈCLE

Collection de M. le Baron A. Schickler

De la série des statuettes de *Pleurants* exécutées par Claus de Werve de 1404 à 1412 pour le tombeau de Philippe le Hardi, à la Chartreuse de Champmol, à Dijon.



# AVANT-PROPOS



Depuis tantôt quarante ans, depuis 1865 exactement, les expositions rétrospectives se succèdent en France à des intervalles très rapprochés. On peut discuter la question de savoir si ces manifestations artistiques ont produit, au point de vue de l'enseignement et du relèvement de nos industries d'art, les résultats qu'on en attendait; ce qu'on ne peut nier, c'est que ces exhibitions fréquentes ont fait passer sous les yeux du public une très grande partie des richesses artistiques de la France. Et on peut regretter que des ouvrages composés de bonnes planches — à défaut des procédés de reproduction photographique naguère si imparfaits, il a toujours existé d'excellents dessinateurs — n'aient pas constitué dans ces quarante dernières années un recueil complet des chefs-d'œuvre de l'art français. Je sais bien que quelques amateurs, en petit nombre à la vérité, sous des prétextes plus ou moins spécieux, se montrent très opposés à toute reproduction — si imparfaite qu'elle soit; mais ce sont là des résistances qui ne sont point invincibles quand on fait appel aux intérêts supérieurs de l'art : devant ces mots, les bonnes volontés se manifestent, les adhésions viennent en foule, et on peut déplorer qu'elles n'aient pas été plus tôt sollicitées.

Les années 1865, 1867, 1878, 1889 sont des dates qui toutes ont compté dans l'histoire des expositions rétrospectives.

A ces dates, qui correspondent à la première exposition d'art décoratif et à des expositions universelles internationales comportant des exhibitions artistiques, il conviendrait d'ajouter nombre d'autres solennités qui ont mis au jour, le plus souvent dans un but de pure bienfaisance.

des monuments de premier ordre. Pourquoi faut-il que le souvenir de ces expositions, pour la plupart, n'ait été fixé que par des catalogues sommaires, souvent parus à la fin des expositions, ou des comptes rendus insuffisants? Cela a dépendu peut-être de ce qu'on n'a pas su stimuler suffisamment toutes les bonnes volontés, et aussi de ce que la plupart de ces expositions ont péché par défaut de méthode dans leur organisation. Le mot paraîtra dur; cependant je crois devoir le maintenir. En dehors de l'inoubliable Exposition de 1867, faite dans des circonstances tout à fait exceptionnelles, et dont l'organisation au point de vue architectural fut un chef-d'œuvre, le tort de toutes ces expositions a été d'avoir un caractère universel comme l'Exposition dans laquelle elles prenaient place. Il s'en est suivi que, pour belles et intéressantes qu'elles fussent, ces exhibitions, qui embrassaient tous les siècles et tous les pays, étaient forcément si incomplètes que la critique en était aisée. Qui trop embrasse mal étreint, dit le proverbe, et ce proverbe est singulièrement vrai en ce qui concerne les expositions. Se limiter aux seuls monuments français ou tout au moins aux monuments exhumés du sol ou produits sur le sol de l'ancienne Gaule, a été la règle imposée dès 1894, date du décret organique qui l'a décidée, à l'Exposition de 1900. De cette volonté formelle sont résultées deux choses : une difficulté de plus pour les organisateurs de l'Exposition ; une unité plus grande dans les recherches, partant des résultats pratiques plus appréciables. Où nos prédécesseurs avaient trouvé amplement à glaner en composant des séries embrassant l'ensemble de l'histoire de l'art, nous n'avons, nous, rencontré, en nous bornant à la seule histoire de l'art français, que quelques objets à prendre. Dès lors, pour arriver à composer un ensemble dont il serait puéril de se dissimuler les lacunes, lacunes qu'on aurait pu combler avec un peu plus de temps, les recherches ont dû être plus étendues. Je suis loin de m'en plaindre, et aucun de ceux que je m'honore d'avoir eus comme collaborateurs ne s'en plaint assurément : mais il n'en est pas moins vrai que, pour composer l'ensemble réuni en 1900 dans le Petit Palais des Beaux-Arts, aux Champs-Élysées, il a fallu parcourir la France en tous sens, du Nord au Midi, de l'Est à l'Ouest. Avons-nous pris tout ce qui était digne d'intérêt ? Non, assurément, car il fallait compter avec un local, qui, bien qu'assez vaste, ne se prête pas à des entassements d'objets d'art. Force nous a donc été de nous borner au choix des pièces vraiment intéressantes, de celles qui vraiment peuvent apprendre quelque chose de nouveau au public studieux. Partout, ou presque partout, les délégués de l'administration des Beaux-Arts ont trouvé un accueil plein de courtoisie ; les municipalités des villes de France ont tenu, bien que ce sacrifice leur dût paraître dur, à collaborer à l'œuvre commune ; elles en sont récompensées aujourd'hui par le succès qu'obtient une exposition à laquelle on peut regretter que les villes de Lyon, Besançon, Boulogne, Poitiers, deux ou trois autres villes obscures encore, aient systématiquement, et en s'inspirant de considérations étrangères à l'art et du sentiment particulariste le plus étroit, refusé de s'associer. Mais jetons un voile sur ces absents qui doivent rougir d'une abstention due à des questions de personnes et à d'autres sentiments aussi mesquins. Considérons seulement l'œuvre à laquelle la France entière, en dehors de quelques noms qu'il nous faut oublier simplement, s'est associée avec enthousiasme.

Le consentement des villes une fois obtenu, il fallait encore s'assurer du concours des particuliers et des églises. Les premiers ont tenu à répondre à l'appel avec un entrain qui n'avait jamais été égalé ; quant aux évêchés, grâce à l'intervention de M. le Directeur général des Cultes, on peut dire que jamais exposition rétrospective d'art religieux n'avait été aussi complète : nombre d'œuvres d'art, qui par leur caractère religieux ou la vénération particulière dont elles sont l'objet n'avaient pu jusqu'ici être déplacées, sont venues prendre place au Petit Palais

des Champs-Élysées. Ainsi s'est produite une manifestation artistique à laquelle on peut dire que toute la France a été réellement associée.

Un mot maintenant de la disposition adoptée pour cette exposition.

Dans la plupart des expositions rétrospectives jadis organisées, le classement par époque avait été adopté ; il était justifié par l'abondance et la variété des matières. Il a semblé que, dans une manifestation uniquement destinée à retracer l'histoire de l'art français, le classement par matière devait être préféré. De la sorte, si ce programme était rempli, on formait un véritable musée, ayant, bien que réuni pour peu de temps, hélas ! un caractère d'œuvre définitive dont sont dépourvues la plupart des expositions artistiques.

Des impossibilités matérielles interdisant d'amener à Paris un grand nombre de sculptures monumentales, il a semblé que l'effort des organisateurs devait se porter surtout sur une série qui, dans une certaine mesure, peut les remplacer, la série des ivoires. Celle qui a été réunie au Petit Palais peut rivaliser avec toutes celles qui figurent dans les musées et permet d'écrire sans lacune l'histoire de la plastique en France du v[e] siècle à la fin du xviii[e]. Comprenant non seulement des monuments sculptés en France, mais des œuvres d'art antique trouvées dans le sol de la Gaule, des œuvres attribuables aux époques mérovingiennes et carolingiennes, à l'époque romane, elle s'épanouit en une série d'ivoires de la période gothique, religieux ou civils, d'une variété infinie, formant un enseignement complet. Quelques sculptures monumentales, telles le *Mercure* de Lezoux, peut-être la pièce la plus importante de la plastique gallo-romaine, le *Zodiaque* de Toulouse, qui témoigne de la persistance en plein xii[e] siècle des traditions classiques, des Vierges en marbre, en pierre ou en bois, des xiii[e], xiv[e] et xv[e] siècles, amènent l'art français jusqu'à la Renaissance, jusqu'aux curieuses figures de l'école de Troyes et aux chefs-d'œuvre de Germain Pilon, le buste en bronze de Morvilliers ou la Vierge de la Couture, du Mans.

Le bronze n'a point été oublié : une série restreinte, mais choisie pièce à pièce, nous fait connaître à la fois l'art gallo-romain, tel l'*Apollon* de Troyes, tel l'ornement de char du musée de Toulouse, ou l'art grec importé en Gaule, tel l'*Hermès* de Péronne. Le bronze du moyen âge est représenté par une série unique de statuettes, groupes, marteaux de portes, aiguières de dinanderie, dénomination qui, prise au pied de la lettre, indiquerait plutôt une origine flamande pour une foule de monuments qui, pour la plupart, ont été réellement fondus en France.

Les armes, dont on n'a point cherché à composer une série nombreuse, la chose serait impossible, sont représentées par des échantillons de choix : des épées du xiii[e] et du xiv[e] siècle, des pièces d'armures du xv[e] et des harnais complets du xvi[e] siècle, dont un habillement de fer qui a appartenu au roi Henri II. Le fer et la serrurerie comptent des séries de serrures, chefs-d'œuvre de technique, et des clefs dont quelques-unes peuvent rivaliser avec les plus beaux spécimens connus.

La verrerie montre de gracieux échantillons de l'époque gallo-romaine : la fragilité des spécimens de cette industrie, leur rareté aussi à des époques plus modernes n'ont pas permis de constituer des séries chronologiques complètes ; mais on a quelque compensation à cette lacune — fort heureusement comblée par quelques spécimens de vitraux — en contemplant la suite de la céramique qui débute à l'époque gallo-romaine, se poursuit par des œuvres jusqu'ici inconnues du moyen âge pour aboutir aux faïences de Nevers, de Rouen ou de Moustiers, aux porcelaines de Vincennes, de Saint-Cloud ou de Sèvres.

Grâce au concours très empressé de la plupart des églises et d'un certain nombre d'amateurs qui collectionnent encore, malgré la faveur marquée qu'on accorde maintenant surtout à l'art du

XVII^e et du XVIII^e siècle, les monuments du moyen âge, la série de l'orfèvrerie est complète ; et cette série est véritablement un triomphe pour l'art français ; débuter par les bijoux délicats des V^e et VI^e siècles, par des œuvres barbares mais historiquement si curieuses, telles que les châsses de Saint-Benoît-sur-Loire et de Saint-Bonnet-Avalouze, et conduire l'histoire de l'orfèvrerie par une suite ininterrompue de monuments, à travers tous les siècles et tous les styles jusqu'aux Rœttiers et aux Germain, c'est ce que se sont appliqués à accomplir les organisateurs de l'Exposition rétrospective de l'art français ; c'est que le bel art de l'orfèvrerie a tenu pendant toute la série des siècles qui vient de s'écouler, et particulièrement en France, une place si prépondérante que c'était une des parties qu'il fallait bien se garder de tronquer. Chaque siècle, pour ainsi dire, est représenté par quelque monument capital : du IX^e siècle, on peut montrer des œuvres aussi importantes que le reliquaire de Pépin d'Aquitaine au Trésor de Conques ; du X^e, le calice et la patène de saint Gozlin, au Trésor de la cathédrale de Nancy, l'inoubliable statue de sainte Foy ; du XI^e siècle, des monuments capitaux provenant aussi de Conques, des reliquaires ou des autels ; du XII^e siècle, un chef-d'œuvre tel que le calice de Saint-Rémi. Arrêtons-nous dans cette énumération : à partir du XII^e siècle les exemples se multiplient trop nombreux pour qu'on les puisse mentionner spécialement : n'oublions pas toutefois de signaler l'abondance des émaux limousins qui permettent de suivre dans toutes ses transformations un art qui pendant plusieurs siècles a régné en maître sur les bords de la Vienne et qui a conquis toute l'Europe. Quel que soit l'intérêt que puisse présenter l'histoire de certains émailleurs des pays voisins, ne peut-on pas dire que nulle contrée n'a enfanté plus d'émailleurs que la France ? en partant de Nicolas de Verdun, d'Alpais de Limoges en passant par les peintres du XVI^e siècle on aboutit aux délicats portraitistes du XVII^e et du XVIII^e siècle, aux Petitot et aux Bordier et à leurs imitateurs de Genève qui continuent si habilement les traditions d'un art qui, évoluant sans cesse, ne risque jamais de disparaître.

L'histoire de la peinture française au moyen âge est encore à écrire ; malgré les efforts faits dans ces dernières années pour réunir les éléments épars d'une semblable monographie, il faudra encore de longues recherches pour rétablir les grandes lignes historiques du sujet : un choix judicieux de manuscrits choisis parmi les plus intéressants que renferment les bibliothèques de province, des œuvres capitales, telles que le tableau de Charonton au musée de Villeneuve-lès-Avignon, que le *Buisson ardent* de Nicolas Froment d'Avignon ou le triptyque de Moulins, forment, par leur groupement, une utile contribution à l'histoire de l'art et mettent sous les yeux des amateurs des œuvres qu'il n'est pas toujours facile d'examiner dans leur pays d'origine.

On a pensé qu'une large place, dans une exposition d'art français, devait être réservée à l'histoire du mobilier. C'est que, depuis le XVI^e siècle tout au moins, — les spécimens des époques antérieures sont trop rares pour qu'on ne soit pas en droit de les négliger, — le mobilier français a eu un développement absolument complet : son évolution s'est opérée dans des conditions excessivement régulières, et nul pays ne peut montrer un ensemble artistique aussi logique, aussi régulier, aussi glorieux. Tout en s'assimilant des éléments décoratifs et même des formes puisées dans l'art étranger, en condensant admirablement, aussi bien au XVI^e siècle que sous Louis XIV et sous Louis XV, des créations venues d'au delà de nos frontières, le huchier et l'ébéniste français ont su rester eux-mêmes et créer des modèles partout imités : les meubles du XVI^e siècle ne sont point exempts d'influence italienne ; on retrouve la même influence au XVII^e siècle avec un homme comme Cucci, le créateur des plus somptueux cabinets créés sous Louis XIV pour la décoration de la Galerie

## COUPE

*Faïence de Saint-Porchaire, dite antérieurement de Henri II ou d'Oiron*

XVI^e SIÈCLE

Collection de M. Ch. Mannheim

Cette pièce fait partie de cette série des faïences de Saint-Porchaire dont les formes sont directement empruntées à l'architecture, avec ses pilastres ornés de chapiteaux et ses ornements en relief, mascarons et consoles, dont l'abus alourdit souvent ces fragiles objets.

d'Apollon : il n'est pas absolument prouvé que Jean-Baptiste Boulle fût d'origine purement française ; Meissonnier était de Turin et une bonne moitié des ébénistes de la fin du XVIII^e siècle étaient Allemands. Et cependant les œuvres sorties de leurs mains ont bien le caractère le plus saillant de l'art français : le goût, l'ordre, la mesure. C'est que ces artistes ont tous, chez nous, quelle que fût leur origine, subi une discipline artistique admirable : sans qu'ils fussent le moins du monde considérés comme d'un rang inférieur, il n'en est pas moins vrai que les artistes pratiquant les arts mineurs ont toujours été soumis, sciemment ou inconsciemment, à des espèces de directeurs artistiques, à des sculpteurs, à des peintres ou à des architectes : la chose se sent bien quand on examine la série admirable des tapisseries réunies au Petit Palais ; dans cette suite qui va du XIV^e au XVIII^e siècle, on sent une unité étonnante, un développement artistique réglé, pour ainsi dire mathématiquement, par une volonté maîtresse. Pour les époques reculées bien entendu, il ne faut point songer à citer des noms ; la chose serait déjà possible pour le XVI^e siècle ; mais, au XVII^e et au XVIII^e siècle, des noms tels que ceux de Le Brun, de Robert de Cotte, de Meissonnier, des Slodtz, de Gabriel, quelques autres encore dominent toute l'histoire de l'art décoratif français ; ils en forment en quelque sorte la trame, si bien que la biographie de ces personnalités compose l'histoire elle-même de notre art. C'est cette discipline sévère qui a maintenu le style français dans les limites d'une sagesse et d'une pureté de goût absolues : c'est grâce à cette discipline qu'il a fait la conquête pacifique de toute l'Europe. C'est par là aussi qu'il pourra se maintenir à la belle place qu'il occupe encore, mais dont il ne manquerait pas d'être délogé s'il abandonnait la tradition qui a fait sa force et son succès.

ÉMILE MOLINIER.



# DESSUS DE COFFRET

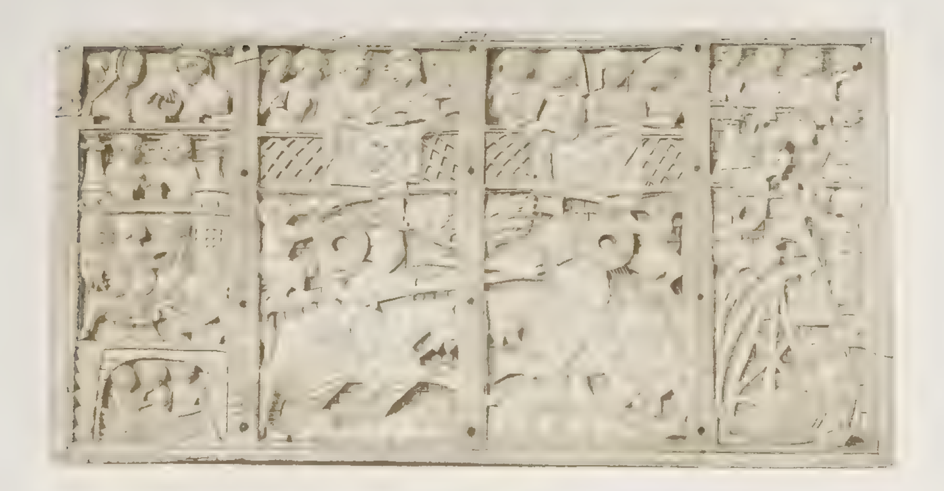
*Ivoire*

XIVe SIÈCLE

Collection de M. Manzi

Ce dessus de coffret est divisé en quatre compartiments verticaux, et les deux compartiments du centre forment une seule et unique scène. On y voit un tournoi entre deux chevaliers qu'annoncent deux hérauts sonnant de grandes trompes, tandis que, dans la galerie supérieure, des seigneurs et des dames, accoudés à un balcon, assistent au spectacle. Le compartiment de droite représente l'attaque du Château d'Amour, celui de gauche, l'enlèvement d'une dame par un cavalier qui l'emporte sur un cheval au galop.

Cette plaque faisait partie d'un de ces coffrets à sujets civils qui furent nombreux au XIIIe et surtout au XIVe siècle, et pour lesquels les ivoiriers cherchèrent d'ordinaire leurs sujets dans la littérature.



# TABLE DES MATIÈRES

ET

# INDEX DES PLANCHES

---

## LE BRONZE ET LA DINANDERIE



## LA TAPISSERIE



## LA CÉRAMIQUE



## ORFÈVRERIE RELIGIEUSE

## LES ÉMAUX PEINTS



## ORFÈVRERIE CIVILE



## BOIS ET MOBILIER DU XIIIE AU XVIE SIÈCLE



## MOBILIER DES XVIIE ET XVIIIE SIECLES

## LA PEINTURE ET LA SCULPTURE

## DIPTYQUE

*Ivoire*

XV$^{e}$ SIÈCLE

Collection de M. le Baron Oppenheim

Ce diptyque est décoré de deux médaillons circulaires repercés à jour sur fond bleu, représentant le Christ en croix et les Saintes femmes au tombeau.

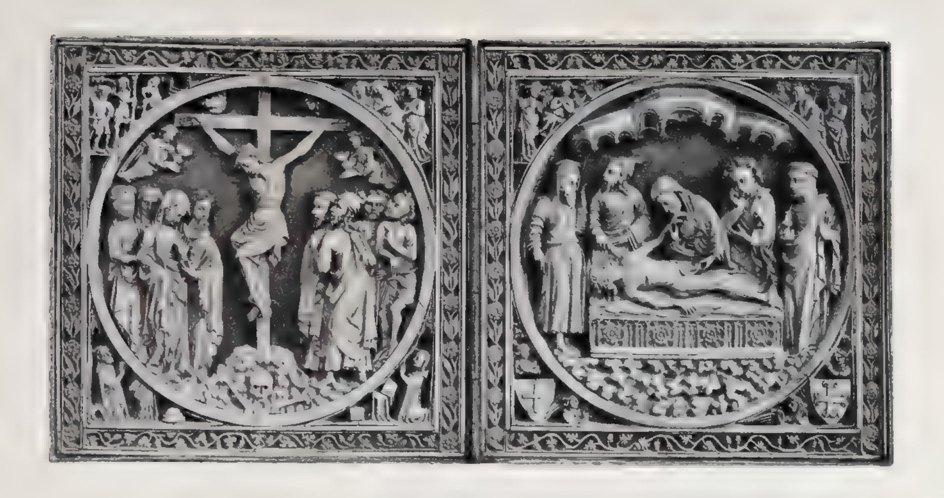
## CROSSE

*Ivoire*

XIV$^{e}$ SIÈCLE

Collection de M. Campe

Décorée dans la volute de deux sujets adossés, d'un côté *la Vierge entre deux anges thuriféraires*, et au revers *la Crucifixion*.



# LES IVOIRES

PAR les Ivoires peut être constituée une série presque ininterrompue de monuments, dont un assez grand nombre à dates certaines, établissant l'histoire d'un art qui, dans bien des cas, permet de parer aux lacunes de la grande sculpture, pour les périodes où les monuments en sont relativement rares. Bien qu'ils ne soient pas nés sur le sol même de la Gaule, il a paru intéressant de montrer quelques spécimens des Ivoires latins, plaques de diptyques consulaires et pyxides, qui sont d'excellents points de départ et offrent tant de motifs décoratifs dont nous constaterons ensuite la dégénérescence ou les transformations en Orient comme en Occident. La tête de femme du musée de Vienne (Isère) est un superbe morceau ; les dégradations qu'elle a subies n'ont pas altéré le sentiment de force calme et d'éternelle sérénité que l'artiste hellénique avait su lui donner. On sait que les Consuls de l'Empire romain avaient pris l'habitude, le jour de leur installation en charge, d'envoyer des diptyques, c'est-à-dire deux tablettes d'ivoire réunies par des charnières, à l'Empereur et à leurs amis. Il est très peu de ces objets qui ne soient aujourd'hui classés dans des collections publiques. L'Exposition rétrospective a pu en présenter trois. Le plus beau est le diptyque orné au centre d'un médaillon circulaire orné de perles, de volutes, de palmettes d'un beau style, au nom du Consul Justinianus, et aux angles d'une rosace avec un mufle de lion. Très semblable

à celui de la collection Trivulzio, à Milan, ce diptyque passa de la collection Aymard du Puy dans celle de M. Sigismond Bardac. Souvent ces diptyques sont anonymes, tel celui du musée de Bourges, où le Consul apparaît, assis sous une arcature, sur un siège bas, entre deux assistants, tenant en main le flabellum. Au-dessous, des belluaires combattent des tigres. C'est ce type de représentation qu'on verra adopté par le Christianisme pour celle du Christ.

Les particuliers eux-mêmes empruntèrent plus tard cette ancienne mode aux Consuls pour annoncer à leurs amis les événements heureux de leur vie. Les souvenirs mythologiques y sont fréquents. Nous les voyons sur ces deux plaques qui recouvrirent, au XIII[e] siècle, le manuscrit de l'Office des Fous et la Prose de l'Ane, aujourd'hui au musée de Sens. Le soleil et la lune y sont représentés sous les traits de Bacchus-Helios et de Diane.

Un certain nombre de boîtes, où les dames romaines devaient mettre des parfums, furent transformées par la suite en pyxides eucharistiques ou en reliquaires. Elles datent toutes du V[e] au VII[e] siècle, et sont d'un travail plus ou moins grossier. Telle la pyxide de la cathédrale de Sens, autour de laquelle court une chasse, ou celle du musée de Rouen, avec son Adoration des bergers et des mages et sa Nativité, où les personnages apparaissent coiffés de bonnets phrygiens et les jambes couvertes de braies. Cet accoutrement, antérieur à l'époque carolingienne, se voit aussi sur une petite plaque du musée de Nevers. Les deux pyxides de la Voûte Chilhac (Haute-Loire), montées au XIII[e] siècle sur pieds de cuivre, sont aussi d'anciennes boîtes à parfums qui montrent dans leurs sujets, *la Samaritaine, la Guérison du Paralytique, le Massacre des Innocents,* à quelle décadence étaient arrivés les ouvriers du VI[e] siècle latin. Il est certains objets, plus souvent en os qu'en ivoire, décorés sommairement de cercles ponctués, de disques concentriques, de dessins géométriques repercés de croisettes, qu'on ne peut dénommer de façon absolue *mérovingiens,* puisque les fouilles faites un peu partout en Europe ont fourni des objets analogues. Ils proviennent souvent de sépultures barbares du V[e] au VII[e] siècle. Tels sont les peignes des musées de Reims, de Tours, de Cambrai, le premier avec une frise d'animaux découpés à jour, le dernier avec des têtes d'oiseaux — ainsi que le coffret, dit Châsse de Saint-Mundry, à l'église de Célettes (Loir-et-Cher).

Ce n'est qu'au VIII[e] siècle et surtout au IX[e], en pleine Renaissance carolingienne, qu'on peut grouper un ensemble d'ivoires homogène, où se font sentir combinées les trois influences antique, byzantine et orientale. Sans parler du fameux coffret teint de pourpre de la cathédrale de Troyes, apporté directement de Byzance, l'influence byzantine est sensible dans un feuillet de diptyque de la cathédrale de Nancy *(Crucifixion et Saintes femmes au tombeau).* L'influence latine se manifeste, au contraire, dans la couverture de l'Évangéliaire de Gannat, la grande plaque du musée archéologique d'Orléans, où le Christ piétine le démon entre Moïse et Isaïe, et, dans la partie inférieure, cause avec les apôtres. L'Évangéliaire de l'Abbaye de Morienval (cathédrale de Noyon) nous présente un rare spécimen de l'union de la corne et de l'ivoire au X[e] siècle. Citons encore, comme objets carolingiens, la curieuse boîte de la cathédrale de Lyon, sur laquelle des hommes luttent contre des animaux, et la ceinture de saint Césaire à Notre-Dame de la Major, à Arles, dont la boucle est décorée de deux soldats armés de lances, dormant appuyés sur un édicule, ainsi que la plaque du Musée de Rouen, où l'ange apparaît à Joseph alité. De l'époque carolingienne, mais aussi de la première époque romane, sont les peignes qui servaient aux prêtres, au moment de la messe, à arranger leurs chevelures, tels que ceux de saint Loup au Trésor de Sens, et de saint Gauzelin à la cathédrale de Nancy, tous deux du X[e] siècle.

On ne peut s'expliquer la rareté des ivoires d'époque romane que par le développement

qu'avait pris l'architecture d'alors, absorbant tous les efforts artistiques de l'époque. Le monument capital est à la cathédrale de Tournai. La Rétrospective en a pu grouper quelques-uns. La belle plaque de la collection Campe, d'Hambourg, où le Christ assis, barbu et chevelu, bénit à la latine, la main gauche appuyée sur un livre fermé. Les deux yeux sont formés de deux perles de verre noir, comme dans les deux petites figures de la Vierge et de saint Jean, du musée de Saint-Omer. Très remarquables sont le fragment de croix, Christ assis, de la collection Ch. Mannheim, et les deux plaques du musée de Rouen et de la collection Garnier. Assez difficile à dater est un curieux fragment, un cavalier armé d'une lance, taillé dans un morceau d'os sec et fibreux de la collection Albert Maignan.

C'est avec l'époque romane qu'apparaissent la série d'insignes des évêques et abbés : les taus du XIe siècle, ceux des musées de Rouen et de Chartres; les crosses un peu moins anciennes des églises de Vannes et de Saint-Trophyme d'Arles.

Il serait téméraire de préciser la date et l'origine des oliphants qui, au moyen âge, servirent souvent de récipients aux reliques, peut-être de la fin du Xe siècle au commencement du XIIe. Ils doivent être le plus souvent des ouvrages d'artistes orientaux qui les vendaient à Constantinople aux pèlerins de Terre Sainte.

Quand on arrive à l'époque gothique, la production des œuvres d'ivoire a été si abondante, qu'il faut choisir et ne prêter attention qu'aux œuvres caractéristiques. La Vierge ouvrante, célèbre dans la région limousine sous le nom de Vierge de Boubon, est un monument curieux de transition entre le XIIe et le XIIIe siècle. La fin du XIIIe siècle est, sans aucun doute, l'époque où les sculpteurs d'ivoire, profondément influencés par les chefs-d'œuvre de grande statuaire qui venaient d'éclore aux portails et aux tympans des premières cathédrales gothiques, créèrent quelques-uns de ces groupes et quelques-unes de ces vierges qui peuvent être classés parmi les plus admirables œuvres de la sculpture française. Le groupe de l'Annonciation, dont les deux personnages, la Vierge de la collection Paul Garnier et l'Ange de la collection Georges Chalandon, ont pu être réunis, est une œuvre émouvante de calme et de simplicité. On ne saurait, de même, à laquelle donner la préférence des trois vierges assises et portant l'Enfant des collections Oppenheim de Cologne et Martin Le Roy, et de l'église de Villeneuve-lès-Avignon. Durant tout le XIVe siècle, on rencontre en grand nombre les représentations de la Vierge portant l'enfant Jésus, et, sur cette donnée traditionnelle, les artistes varieront à l'infini les poses plus ou moins maniérées, la simplicité ou l'abondance un peu compliquée des plis de vêtements, l'expression des visages souriants. Citons donc la Vierge debout du musée de Rouen, celle de la collection Boy portant sur ses genoux le berceau et l'Enfant, donnée peu commune; celle de M. Porgès et celles si charmantes de MM. Albert Bossy et Lefranc.

La série la plus abondante d'ivoires des XIVe et XVe siècles est fournie par les diptyques, triptyques et polyptyques destinés aux autels des chapelles, parfois aussi des appartements. Ils offrent, en une série de compartiments, des sujets de la vie de la Vierge ou de la vie du Christ, et on ne peut les différencier que par l'habileté plus ou moins grande avec laquelle ils sont traités. Citons ceux des musées d'Orléans et d'Abbeville, des collections Oppenheim, Campe, Valencia, Cottreau, Boy, Garnier.

Dans le mobilier religieux les crosses présentent généralement dans leurs volutes deux sujets adossés, le plus souvent la Vierge entre deux anges et la Crucifixion (crosses de MM. Bardac, Mannheim, Campe et Taylor).

Avec les objets à usage civil, l'inspiration de l'ivoirier s'est modifiée; les sujets sont rarement religieux, ils sont plus souvent puisés dans la littérature du moyen âge et les romans

de chevalerie ; qu'on examine, à ce point de vue, les coffrets de M. Mannheim, ou le superbe coffret de M. Oppenheim, ou les boîtes à miroir du musée d'Angers, de la marquise Arconati, de M. Garnier ou de M. Gillot. Un groupe de l'Annonciation du XV[e] siècle clôt dignement la série gothique. Il appartient au musée de Langres et dut faire partie des collections de Philippe le Bon. Les deux personnages, la Vierge et l'Ange, qui ont conservé toute leur polychromie, sont posés sur un socle en marqueterie, de caractère tout italien.

Avec le XVI[e] siècle, l'art des ivoiriers commence vraiment à décliner. L'adresse des ouvriers est encore bien surprenante dans ces petits objets d'usage, poires à poudre ou râpes à tabac. On ne peut citer qu'une pièce digne d'intérêt : le couteau célèbre dit de Diane de Poitiers, de la collection Campe.

Le XVII[e] siècle allait suivre, dans les ivoires, les traditions de la sculpture monumentale; et si le groupe du martyre de saint Barthélemy, signé Jacobus Agnellues Caluensis, 1636, du musée d'Albi, semble, par son caractère violent et son mouvement désordonné, un peu éloigné de l'esprit français, le grand calvaire attribué à Jaillot, et qui groupe sept à huit personnages, porte bien la marque du goût académique et la recherche du style noble, et d'ailleurs parfaitement figé, où le travail des ivoiriers allait trouver sa fin.



## DIPTYQUE

*Ivoire*

XIVᵉ SIECLE

Collection de M. Cottereau

Ce diptyque d'ivoire, qui a conservé relativement intacte sa polychromie primitive, est divisé en quatre compartiments, où sont représentées *la Crucifixion*, *la Flagellation*, *la Descente de Croix* et *la Mise au tombeau*.

# DIPTYQUE

*Ivoire*

ART LATIN DU VI$^{e}$ SIÈCLE

Musée de Sens

*1er feuillet.* — Bacchus Helios, barbu et nu, tenant un thyrse levé, est debout sur un char traîné par un centaure. Près de lui se tient Ampélos. Plus bas, trois divinités marines nagent dans les flots. Dans le haut, des scènes de vendanges.

*2e feuillet.* — Le lever de la lune. La Mer est assise près des flots. Au-dessus d'elle, Diane debout sur un char traîné par deux taureaux. Une draperie flotte autour de sa tête qu'orne un croissant ; elle porte une torche. Devant elle, un satyre et une femme nue. Dans le haut, Vénus dans une coquille, deux femmes couchées et un Amour.

C'est un spécimen remarquable de ces diptyques à sujets mythologiques faits pour des particuliers à l'occasion d'un événement important de leur vie. Mais cela est demeuré incertain, de même que la date précise à leur assigner. Ayant appartenu autrefois au Trésor de la Cathédrale de Sens, il est passé au musée de la ville. Il sert, depuis le XIII$^{e}$ siècle, de reliure à la fameuse *Prose de l'Ane* ou *Office des Fous.*

Publié par MILLIN (*Voyage dans les Départements du Midi*) ;
— LACROIX et SÉRÉ (*Moyen Age et Renaissance ; La Reliure*) ;
— LABARTE (*Les Arts industriels*) ;
— MONTAIGLON (*Trésor de la Cathédrale de Sens*) ;
— PULSZKY, WESTWOOD et MEYER ;
JULLIOT (*Bulletin de la Société archéologique de Sens*) ;
EMILE MOLINIER (*Les Ivoires*).



# VIERGE ET ENFANT JÉSUS

*Ivoire*

FIN DU XIII^e SIECLE

Église de Villeneuve-lès-Avignon

---

La série des figures isolées, en ivoire, des Vierges portant l'enfant Jésus, assises ou debout, présente une suite du plus grand intérêt, dans laquelle on peut suivre le développement parallèle de la sculpture en ivoire et de la sculpture monumentale, à l'époque gothique.

La Vierge de Villeneuve-lès-Avignon est une des plus importantes par sa dimension qui la fait la plus grande de cette série, par la conservation de sa polychromie qui permet de se rendre compte du goût que l'on eut à l'époque gothique, comme chez les Grecs, pour la sculpture colorée. Le teint du visage est indiqué par une légère couche de carmin, les cheveux étaient dorés, ainsi que la bande ornementale qui borde le manteau. L'avant-bras, depuis le coude et la main droite, ont été maladroitement refaits.

L'attitude de la Vierge, un peu contournée et maniérée (nécessitée peut-être par la forme même de la dent d'éléphant dans laquelle la statuette fut dégrossie), est bien celle que l'on voit apparaître à la fin du XIII^e siècle et s'accuser au siècle suivant. Aux attitudes hiératiques et un peu figées de l'âge précédent, succédait un goût plus vif pour la nature et la vérité, une recherche de la grâce et de la tendresse. La Vierge s'est féminisée. La Reine des cieux n'est plus qu'une mère souriant à son petit enfant. L'enfant lui-même, qui auparavant bénissait, joue maintenant avec sa mère. Ici, debout et tout le corps appuyé, abandonné sur elle, il lui sourit, sa petite main serrant l'étoffe du corsage.



# L'ANNONCIATION

*Groupe Ivoire*

FIN DU XIII$^{e}$ SIECLE

L'ANGE

Collection de M. Georges Chalandon

LA VIERGE

Collection de M. Paul Garnier

---

Le groupe de l'Annonciation est un des monuments les plus parfaits de la sculpture en ivoire à la fin du XIII$^{e}$ siècle. La pureté du style, le caractère calme et simple de sa présentation, la sérénité qui émane des deux figures, l'égalent aux plus beaux groupes d'ivoire de l'époque gothique qui soient connus, tels que le *Couronnement de la Vierge* et la *Descente de Croix* du Musée du Louvre. Certains pourront même trouver supérieures ici la noblesse des figures d'un idéalisme si élevé et la pureté tout antique du drapé. L'Ange, en particulier, est vêtu d'une étoffe souple que le mouvement de son bras droit fait retomber en plis verticaux d'une noblesse tout hellénique.

Des rehauts de peinture et de dorure sont encore visibles, surtout sur les bords des vêtements et dans les cheveux frisés de l'Ange. Ses pieds et le socle sur lequel ils reposent ont été refaits. Derrière les épaules se voient les deux trous où étaient fixées les ailes.

L'Ange avait été exposé par M. G. Chalandon à l'Exposition rétrospective de Lyon en 1877. L'existence de la Vierge n'a été révélée qu'au printemps de 1899, alors qu'elle sortit de la collection de M. de Bligny pour entrer dans celle de M. Paul Garnier.



# DIPTYQUE

*Ivoire*

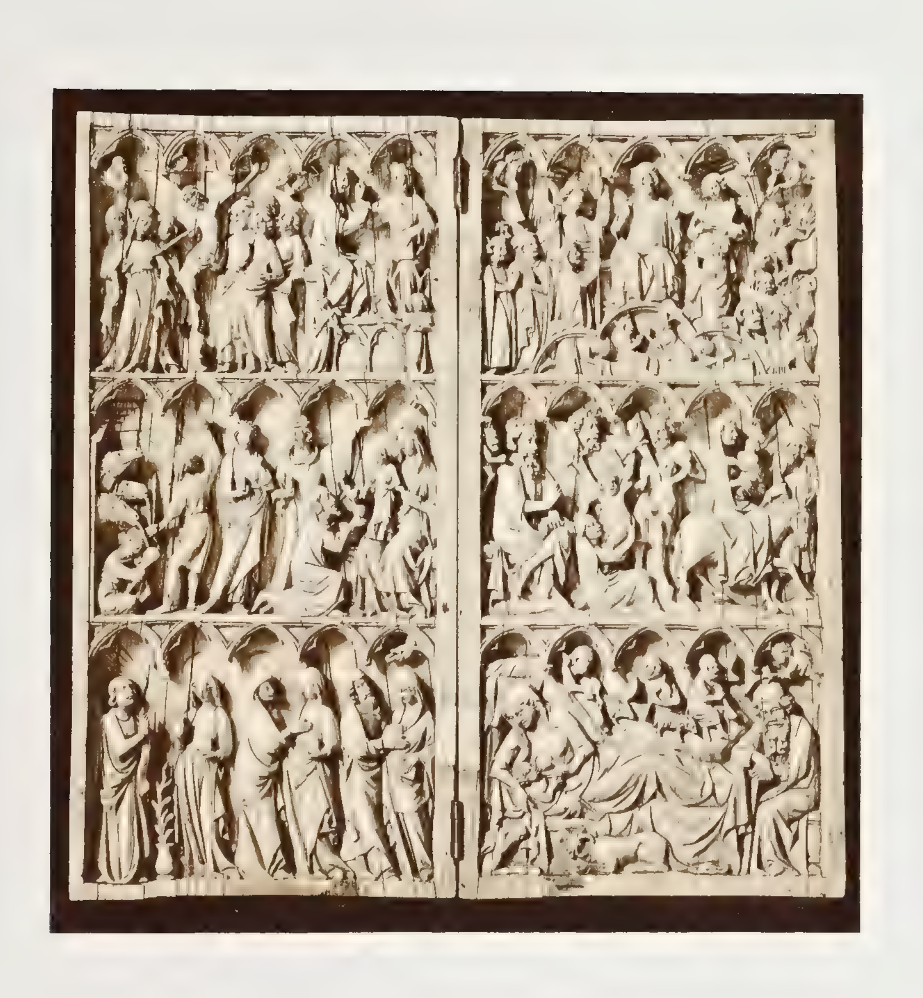
XIV^e^ SIÈCLE

Collection de M. Manzi

---

On sait combien fut considérable au XIV^e^ siècle la fabrication de ces petits monuments, diptyques, triptyques ou polyptyques, destinés à prendre place sur les autels secondaires des églises ou dans les chapelles privées ; mais tous ne sont pas d'égale valeur artistique. Ce diptyque-ci se recommande tout particulièrement par l'art avec lequel ont été interprétés les différents sujets de la vie du Christ ou de la Vierge, par l'allongement élégant des corps, la noblesse des attitudes et le souci, que nous avons eu déjà l'occasion de noter, qu'avait l'ivoirier de faire œuvre plastique en se tenant aussi près que possible de ses maîtres ou rivaux les grands sculpteurs des cathédrales.

Remarquons aussi l'abondance imaginative qui ne peut se consoler d'avoir à s'exercer sur un aussi petit espace, et qui accumule ses compositions dans le même compartiment — Crucifixion et Couronnement de la Vierge, — Massacre des Innocents et Fuite en Égypte — un compartiment en contient même trois, Annonciation, Visitation et Rencontre de Joseph et de Marie.



# VIERGE ET ENFANT JÉSUS

*Ivoire*

XIV$^{e}$ SIÈCLE

Collection de M. le baron Oppenheim (de Cologne)

De la série des grands groupes d'ivoire, la Vierge, de la collection de M. le baron Oppenheim, de Cologne, est une des plus remarquables. Assise sur un trône, le buste très droit, jouant avec l'Enfant Jésus, auquel elle présente une fleur dont la tige s'est brisée, elle présente, avec son visage large et ses yeux très fendus et écartés, ce type de Vierge très vraie, très réaliste que tous les sculpteurs d'ivoire du XIV$^{e}$ siècle reprendront avec des variations subtiles.

Celle-ci est remarquablement conservée, aucune réfection n'y apparaît, et les traces de polychromie y sont encore très vivement exprimées.



# VIERGE ET ENFANT JÉSUS

*Ivoire*

XIV$^e$ SIÈCLE

Collection de M. Martin Le Roy

Assise et le corps légèrement incliné, ayant l'Enfant Jésus assis sur son genou gauche, la Vierge tient de la main droite une pomme, vers laquelle l'Enfant tend ses petites mains. Le visage rond, les cheveux bouclés, il a une grâce enfantine qui manque bien souvent aux représentations qu'on fit de lui à l'époque gothique, où il apparaît fréquemment sous un aspect vieillot et laid.

Ce monument, qui passa de la collection de M. de Bligny dans celle de M. Martin Le Roy, occupe une place éminente dans la série des groupes d'ivoire du XIV$^e$ siècle.





# L'ANNONCIATION

*Groupe en ivoire*

XV$^{e}$ SIÈCLE

Musée de Langres

D'heureux hasards ont permis d'exposer, à côté de l'admirable groupe d'ivoire de la fin du XIII$^{e}$ siècle que possèdent en partage MM. Garnier et Chalandon, cette Annonciation, monument le plus précieux du petit musée de la ville de Langres. La comparaison est ainsi des plus instructives entre l'œuvre du XIII$^{e}$ siècle et celle du XV$^{e}$, et l'on peut suivre la trajectoire que, pour les ivoires, l'art gothique a parcourue, ayant perdu à ce dernier moment la plupart de ses qualités de simplicité, de calme et de noblesse.

La Vierge, en cette nouvelle représentation, s'est épaissie et banalisée; l'ange, plus pittoresque en son costume très exact qui porte bien la date de l'époque, a perdu toute dignité et ce sentiment de sa mission divine dont il était, dans la première version, tout inspiré.

Le groupe est dans un merveilleux état de conservation, et sa polychromie primitive, un peu brutale et voyante, a conservé toute sa vivacité.

Le style des figures, leur présentation et l'esprit même qui les anime inviteraient à supposer que cette œuvre peut être italienne. Le socle sur lequel elles sont placées et qui semble bien né en même temps qu'elles, fortifierait encore cette opinion; il est de cette technique de marqueterie de bois de couleur, qu'on a dénommée « alla certosina » et qui est essentiellement italienne. Deux grands monuments célèbres d'ivoire, bien authentiquement italiens, le Retable de la Chartreuse de Pavie et le Retable du Louvre provenant de l'Abbaye de Poissy, se présentent dans des montures tout à fait semblables.

Le groupe de l'Annonciation du Musée de Langres possède encore son étui en cuir gravé, aux armes de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, auquel il a appartenu.



# FLAMBEAUX

*Dinanderie*

XIII[e] ET XIV[e] SIECLES

Collection de M. Chabrières-Arlès

Un personnage vêtu à la mode du XIV[e] siècle porte de la main gauche la bobèche du chandelier Deux petits éléphants portant des tours sur le dos, reflètent, il semble bien, l'influence orientale qui s'est exercée sur l'art des Dinandiers.



# LE BRONZE ET LA DINANDERIE

Les bronzes du moyen âge sont tout ce qu'il y a de plus rare, non que cette industrie n'ait été très prospère, mais elle produisit surtout alors des pièces monumentales, parmi lesquelles beaucoup ont disparu, d'autres sont immobilisées dans les édifices pour lesquels elles furent faites ; très peu subsistent en France.

La cloche est le premier objet de bronze qui soit mentionné dans les mobiliers des premières basiliques. Comme il n'y avait pas de clochers, elles étaient abritées sous des édicules isolés. Celle de Saint-Gauthebert de la cathédrale de Noyon, prêtée à l'Exposition rétrospective, est une œuvre de fonte faite sur un modèle de chaudronnerie. Des cloches analogues existent encore à Nevers, à Saint-Pol-de-Léon, à Rocamadour.

Selon Eginhardt, Charlemagne avait réuni un grand nombre de bronzes dans l'Octogone d'Aix-la-Chapelle (les portes de bronze et les balustrades à claire-voie y subsistent encore). Il semble impossible d'admettre que le grand Empereur, si épris de monuments antiques (on sait ceux qu'il avait rapportés de Rome et d'Italie), aimant à s'entourer d'œuvres d'art, n'en ait pas fait faire. Aix-la-Chapelle occupa un monde d'ouvriers. Je veux bien croire qu'il y eut un

fréquent remploi de monuments antiques ; mais il est impossible qu'il n'y ait pas eu de nombreuses créations artistiques dont il faut déplorer la perte.

Nous possédons de cette époque un monument des plus intéressants. C'est une statuette équestre en bronze doré qui appartient au Musée Carnavalet. Achetée par Albert Lenoir à Metz en 1807, elle fut acquise en 1860 par la ville de Paris. Elle a été étudiée par maint archéologue. Aussenwerth la publia en 1885 dans « le Bulletin des Antiquaires du Rhin » et la déclara carolingienne. D'autres voulurent y voir une figure même de Charlemagne. Apportons un peu plus de scepticisme dans l'identification de ce monument. Ce qui est certain, c'est que la statuette de Carnavalet, à l'examiner attentivement, par le costume, la coiffure, en la rapprochant des miniatures de manuscrits carolingiens, en offre bien tous les mêmes caractères.

Je passe rapidement sur le fauteuil de Dagobert, provenant de Saint-Denis et conservé à la Bibliothèque Nationale, et que l'on s'accorde maintenant en général à considérer comme un siège antique.

C'est au début du XI^e siècle, sous la dynastie des Othon en Allemagne, que nous voyons l'art du bronze cultivé dans les provinces allemandes et françaises. De grandes pièces monumentales apparaissent qui devaient rappeler le fameux chandelier à sept branches du Temple de Jérusalem. En se référant aux bronzes de Hildesheim et à la fameuse porte qui date de 1015, on fut tenté d'attribuer aux artistes allemands tous les bronzes de cette époque ; la vérité est qu'on en fit un peu partout. Et nous voyons presque en même temps apparaître, au XII^e siècle, les grands candélabres de Brunswick, le grand chandelier du Dôme de Milan et celui de l'église Saint-Remi de Reims, qu'on peut admirer à la Rétrospective et qui est un prodige de fonte.

Un autre chandelier du même genre a été publié par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire du Mobilier*. Une triple inscription indique qu'il fut donné à la cathédrale du Mans par Thomas de Poché, et qu'il avait appartenu antérieurement à l'abbaye de Saint-Pierre de Glocester.

En dehors des grands monuments, il en était fabriqué de petits, à l'imitation de célèbres prototypes. C'est ainsi qu'on peut voir au Petit Palais deux petits pieds de chandelier, l'un à M. Léopold Goldschmidt, où se trouve représentée la légende d'Alexandre voyageant dans les airs soutenu par deux griffons, leur présentant de la nourriture sans jamais la leur laisser prendre : l'autre à M. Sigismond Bardac, en bronze doré, où des anges très laids, à figures vieillottes, veillent assis aux angles, les ailes droites et éployées.

Une grande figure domine tout le XII^e siècle, c'est celle de Suger, ministre de Louis VI et de Louis VII, abbé de Saint-Denis. Il a laissé un curieux traité daté de 1147, où il relate les actes de son administration. Il parle au chapitre XXVII de portes de bronze pour le portail central de l'abbaye, et nous ne saurons jamais ce qu'étaient ces portes ; il parle aussi d'un pied de croix et il le décrit. Il était en bronze avec des émaux. Nous avons heureusement à la Rétrospective un monument d'orfèvrerie qui peut nous éclairer utilement sur ce point. C'est le pied de croix, provenant de l'abbaye de Saint-Bertin, et qui est aujourd'hui au Musée de Saint-Omer. C'est un pilastre rectangulaire monté sur une base hémisphérique portée par les quatre apôtres. Les émaux qui décorent les surfaces indiquent une influence byzantine manifeste. Nous y retrouvons le caractère absolu de tous les émaux qui, à l'époque romane et à la première époque gothique, virent le jour sur les bords du Rhin et de la Meuse. Sachant que Suger employa des artistes lorrains, et que ces artistes étaient alors étroitement soumis à l'influence allemande (puisque l'un d'eux, Nicolas de Verdun, allait travailler à Klosterneubourg), il est permis de supposer que le grand pied de croix de l'abbaye de Saint-Denis (dont il faut à tout jamais déplorer la perte), offrait de grandes analogies avec notre pied de croix du Musée de Saint-Omer.

Dès la première époque romane, avaient commencé à apparaître des bronzes du commerce, de petite dimension et d'usage courant. Le trésor d'Aix-la-Chapelle possède un buste en aiguière d'un personnage à cheveux longs couronné de pampres ; il y a dans cette figure, qui pourrait être un Bacchus, un souvenir de l'antiquité classique qui est curieux à l'époque romane. Quelques archéologues, qui s'en sont occupés, ont incliné à y voir une œuvre qui daterait plutôt de la fin de l'époque carolingienne. Le Musée de Buda-Pesth possède deux aiguières faites, l'une d'une femme d'aspect assez étrange, la tête aux cheveux nattés, couverte d'ornements inusités, l'autre d'un Centaure tenant une sorte de tambourin, où se sent l'influence des textes littéraires, impérieuse à la fin du XIe siècle. Nous allons retrouver des monuments analogues au siècle suivant. C'est là le début de ce qu'on a appelé la *Dinanderie*.

En effet, avec le XIIe siècle, nous allons voir une région prendre une importance considérable pour tout ce qui se rapportera à la fonte du bronze : c'est la région de Dinant sur la Meuse riche en gisements de zinc, métal qui fut alors préféré à l'étain dans les alliages de cuivre.

Ce qui est infiniment précieux comme jalon pour des études archéologiques, nous possédons la date précise d'exécution d'un monument encore existant, et un nom d'artiste. Jean d'Outre-Meuse nous a appris que ce fut le maître batteur de cuivre Lambert Patras qui exécuta pour l'église Saint-Barthélemy de Liège les Fonts baptismaux en 1113. On y voit représentés la Prédication de Saint Jean et le Baptême du Christ. Le couvercle a disparu. — Ce monument capital doit être rapproché de la Cuve baptismale d'Hildesheim, où sont représentés les Évangélistes, les Prophètes et les Quatre Fleuves du Paradis, et des Fonts baptismaux de la cathédrale de Wurzbourg, décorés du Passage de la mer Rouge.

La variété des objets qui furent alors fabriqués dans la région de la Meuse est très grande ; la plupart des aiguières et coquemars des XIIe et XIIIe siècles en proviennent. Il y eut alors là un développement industriel analogue à celui qui se produisit à Limoges pour l'Émaillerie champlevée pendant les XIIe et XIIIe siècles. Toutefois, si la réputation des fondeurs liégeois fut incontestable en Europe pendant le XIIe siècle, ce ne fut pas un privilège exclusif, et des documents écrits prouvent qu'on fit aussi des *dinanderies* à Lyon et à Paris.

Les pièces les plus anciennes sont sans doute les aiguières en forme d'oiseau, quelquefois terminées par des têtes humaines, comme les deux pièces de l'Exposition rétrospective, l'oiseau, de la collection Chabrières-Arlès, et la sirène soufflant dans une flûte, de la collection Martin Le Roy. Il y a dans cette dernière une très grande analogie avec l'une des aiguières du Musée de Pesth, dont nous avons parlé un peu plus haut.

Je croirais également du XIIe siècle, par leur caractère roman si déterminé, ces chandeliers formés d'un lion chevauché par un cavalier qui porte le bobêchon sur la nuque, et souvent, d'une main, ouvre la gueule de la bête, tels ceux des collections Oppenheim, Martin Le Roy, Salting et Léopold Goldschmidt. On semble au siècle suivant et au XIVe siècle, avec une production plus hâtive, avoir supprimé le cavalier ; le lion ne porte plus qu'une anse sur le dos.

Je cite les deux dinanderies prêtées par M. Martin Le Roy et M. Dallemagne. Deux petits chandeliers de la collection de M. Chabrières-Arlès sont formés de lions portant des tours sur le dos.

Toute une série de coquemars, d'aspect très varié, pourrait être attribuée au XIIe siècle, si l'on s'en rapportait aux apparences, car les types sont encore très romans; mais il faut toujours se rappeler, quand on étudie les arts industriels, la survivance des formes qu'ils empruntent à l'architecture et à la sculpture, alors que ces dernières les ont depuis longtemps délaissées. Ces coquemars sont en forme de cavaliers. Le British Museum, les musées de Stockholm et

de Christiania en possèdent plusieurs ; quelques-uns de ceux exposés au Petit Palais sont des plus intéressants : la femme à cheval de la collection Chabrières-Arlès, tenant un faucon, les cheveux nattés sous un petit bonnet rond, est bien du XIII[e] siècle, si l'on examine la forme de l'éperon, et les ornements du harnachement, faciles à rapprocher de ceux que l'on peut étudier sur les sceaux ; de la même époque, sont le cavalier casqué et cuirassé, le heaume rabattu, de la collection Oppenheim, et le cavalier de la collection Sigismond Bardac, portant un accoutrement militaire, un bouclier long, et chevauchant un cheval énorme en proportion de sa taille exiguë.

Toute une série de flambeaux, sous formes de personnages, semblent bien, par les costumes, être du XIV[e] siècle : un homme debout de la collection Martin Le Roy, une femme de la collection Fitz Henry.

Un sujet souvent traité par les ouvriers du cuivre, comme il l'avait été souvent dans certains chapiteaux, d'après une légende que les artistes s'étaient repassée sans la comprendre, est celui d'Alexandre et du lai d'Aristote. Une dinanderie de la collection Chabrières-Arlès représente Aristote chevauché par Campaspe, et le montre vêtu à la plus pure mode du XIV[e] siècle, d'une jaquette, de chausses collantes, et de souliers pointus lacés sur les côtés.

Avec le XIV[e] siècle apparaissent très nombreux tous ces objets de fonte de bronze ou de cuivre, nés dans les provinces flamandes et françaises, mortiers, vases à eau bénite, aiguières, verseuses, objets d'usage, qui faisaient aux cuisines une décoration brillante et gaie. La collection de M. Edmond Guérin est extrêmement riche en pièces de ce genre, et quelques-unes ont souvent une beauté de formes très réelle.



## COQUEMAR

(LE LAI D'ARISTOTE)

*Dinanderie*

XIVe SIÈCLE

Collection de M. Chabrières-Arlès

Aristote, vêtu à la mode du XIVe siècle d'une jaquette ajustée, de chausses collantes, de souliers à la poulaine, est représenté à quatre pattes, formant le corps de l'aiguière. Campaspe est assise sur son dos, la main droite appuyée sur la tête du philosophe. Elle est vêtue d'une robe longue, serrée à la taille par une longue ceinture en forme de lanière, et ses cheveux flottent sur ses joues.

# DINANDERIES

XII^e ET XIII^e SIÈCLES

Collections de MM. Martin Le Roy et Chabrières-Arlès

---

I. Coquemar, XIII^e siècle. *(Collection de M. Chabrières-Arlès.)* — En forme de cavalier. Une femme, droite en selle, les cheveux nattés sous un petit bonnet rond, une sorte de béguin, porte sur son poing gauche un faucon. Le cheval est sellé et bridé à la mode du XIII^e siècle.

II. Chandelier, XIII^e siècle. *(Collection de M. Martin Le Roy.)* — En forme de lion, dont la crinière est tressée, chevauché par un personnage qui soutient la tige et la bobèche du luminaire de la main droite sur sa nuque, tandis que la main gauche repose sur la tête de la bête.

III. Coquemar, XII^e siècle. *(Collection de M. Martin Le Roy;* provient de la collection Spitzer.) — En forme de sirène, moitié oiseau, moitié poisson, dont la queue se relève pour former anse. Un bec coudé, en forme de tête de dragon, est fixé sur la poitrine de l'oiseau. La sirène, à figure humaine, porte à sa bouche un instrument, flûte ou flageolet.



# CHEF RELIQUAIRE

DIT DE SAINTE FORTUNADE

*Bronze*

XV^e SIÈCLE

Église de Sainte-Fortunade (Corrèze)

---

La tête, légèrement penchée sur l'épaule gauche, est encadrée de cheveux longs, divisés sur le front, et tombant le long des joues en longues boucles. Les yeux sont à demi ouverts et baissés. Malgré l'irrégularité des traits, cette figure est d'un charme unique fait de grâce enfantine et de douceur mélancolique et modeste. De tous les chefs reliquaires que le Moyen Age nous a laissés, c'est assurément le plus séduisant.

Cette figure, comme toutes celles du même genre, a la partie postérieure du crâne coupée verticalement, et montée à charnières. Elle n'est pas de métal précieux, mais de bronze retouché au ciseau et étamé, ce qui fait qu'elle offre un ton gris qui ne rend pas la matière belle.

Elle est montée sur un pied de fabrication moderne, où un ancien abbé de Tulle a inscrit son nom : M. J.-B^te Moussours, curé en 1801.


STA FORTUNATA
ORA PRO
NOBIS

# SAINT HUBERT AGENOUILLÉ DEVANT LE CERF

*Bronze*

XV^e^ SIÈCLE

Collection de M. le baron Arthur Schickler

---

Ce petit groupe de bronze du saint Hubert agenouillé devant le Cerf est un monument dont il n'existe, pour ainsi dire, pas d'analogue au XV^e^ siècle. La présentation de la figure, en dehors du charme de naïveté qu'elle offre, nous fournit en outre maint détail intéressant sur le costume au XV^e^ siècle. Le Saint est représenté en homme d'armes, vêtu de la tunique légèrement plissée à partir de la taille, des éperons agrafés sur le cou-de-pied, portant au côté l'épée d'armes aux deux quillons courbés vers les tranchants à forte lame, arme excellente pour donner des coups de taille et ne pouvant être maniée que d'une seule main.

On a voulu reconnaître Louis XI dans la petite figure du saint Hubert. Il semble certain qu'il s'agit d'un ex-voto, exécuté peut-être à la ressemblance du donateur, mais sans qu'on puisse identifier le personnage avec le fils de Charles VII.



# ARMURE

*Fer gravé et doré*

XVI[e] SIÈCLE

Musée de Draguignan

La décoration de bandes longitudinales, alternativement gravées et dorées en plein ou à gravures en creux dorées sur fond noir, se retrouve sur toutes les pièces de l'armure. Sur la bande à fond noir des branches entrelacées forment une suite d'écussons ovales renfermant un monogramme composé de deux M et de la lettre Φ, et accosté d'S barrés. De chaque côté des branches, en dehors, se trouvent des F inclinés. Sur les autres bandes, trophées, et casques timbrés d'une couronne fleurdelisée.

Cette armure passa longtemps pour avoir appartenu à un Montmorency, et a depuis été décrite comme ayant pu appartenir à François II. La première opinion semblerait devoir prévaloir, si l'on considère la forme même de l'armure.

Elle fut trouvée en 1792 dans la salle des archives du château du Luc, appartenant alors au marquis de Vintimille, et est maintenant déposée au Musée de Draguignan.

Conf. *Le Bulletin des Musées,* 1re année, 1891, p. 242.



# ARMURE DU ROI HENRI II

*Acier repoussé, ciselé et damasquiné d'or*

XVI$^{e}$ SIÈCLE

Collection de M. Sigismond Bardac

---

Cette armure est un excellent spécimen des beaux travaux d'armurerie de la fin du XVI$^{e}$ siècle en France. Toute l'armure est d'acier repoussé et ciselé ; les grands rinceaux, si larges et si riches de décoration, comme les masques de lions qui ornent la pointe du corselet et la partie antérieure des grèves, comme le masque d'homme au devant du casque à l'antique, s'enlèvent en demi-relief, rehaussés d'or sur un fond maté.

Devons-nous prendre cette armure pour une armure de guerre ou pour une armure de parade, ainsi que sembleraient le laisser supposer la richesse du décor et les dispositions générales de la forme ?

Le Musée du Louvre conserve une autre armure du roi Henri II, qui provient du *Musée des Souverains* : elle est de fer poli et décorée de scènes gravées qui retracent l'histoire de Pompée et les détails de la bataille de Pharsale.



## TAPISSERIE DES INSTRUMENTS DE LA PASSION

### COMMENCEMENT DU XVI$^{e}$ SIÈCLE

Cathédrale d'Angers

Le fond bleu foncé est semé de plantes fleuries, d'animaux et d'oiseaux. Trois anges agenouillés, chapés ou vêtus de dalmatiques de la plus grande richesse, portant au front une croix, et tenant en mains les Instruments de la Passion, présentent, déroulés devant eux, de longs phylactères où sont écrits en lettres gothiques les vers qui sont le commentaire de chaque tableau. Les deux anges que reproduit notre gravure sont l'Ange à la lance, et l'Ange des fouets, des verges et de la colonne de flagellation.

Des écussons sont disposés de place en place, portant les armes de Pierre de Rohan, seigneur de Gié et du Verger, père de François de Rohan, évêque d'Angers.

Cette tapisserie est composée de trois pièces. Elle provient de l'église Sainte-Croix du Château du Verger, commune de Seiches Maine-et-Loire.

Le style des figures d'anges et le goût pour les fleurettes et les oiseaux, dont les fonds sont animés, sont l'indication certaine de l'origine française de ces tapisseries, qui durent voir le jour dans un atelier des bords de la Loire, entre les années 1513 et 1520. Elles doivent être postérieures à la mort de Pierre de Rohan, en 1513, la cordelière qui entoure les écussons indiquant le veuvage de sa femme, par laquelle elles durent être commandées.

Cf. *Les Tentures et Tapisseries de la cathédrale d'Angers*, par L. LE FARCY. – Angers, 1875.



# LA TAPISSERIE

Si divergentes que soient les opinions sur les origines de l'art de la tapisserie et sur l'époque à laquelle on commença à fabriquer en France des tapisseries de haute lisse, il n'en est pas moins vrai que les monuments de ce genre datant du XIIIe siècle nous font complètement défaut, et que seuls les textes nous ont laissé le souvenir des pièces qui furent faites à cette époque.

On a beaucoup discuté sur la priorité des ateliers flamands sur les français, et de ceux de Paris sur ceux d'Arras. Il est certain que les documents écrits signalent Arras comme un foyer de fabrication des plus actifs au XIVe siècle, mais il put y avoir un déplacement d'influence à la fin du siècle, avec l'essor que le roi de France Charles V imprima à tous les arts.

Charles VI continua les traditions artistiques de son père. L'un des artistes qu'il employa, Nicolas Battaille, citoyen de Paris, commença à faire parler de lui vers 1363 et vécut jusqu'en 1406. Il fournit au Roi plus de deux cent cinquante tapisseries. Un des oncles du Roi, Louis Ier, duc d'Anjou, lui commanda en 1376 une suite demeurée célèbre, qui fut continuée par les soins d'Yolande d'Aragon et de Jeanne d'Anjou. C'est la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers. Cette suite nous a été fort heureusement conservée presque entièrement. L'artiste qui fut chargé de l'exécution des cartons n'était autre qu'Hennequin ou Jean de Bruges, peintre attitré et valet de chambre de Charles V, auquel on doit l'enluminure merveilleuse de nombreux manuscrits. Il

s'inspira d'ailleurs, dans ces compositions, d'un manuscrit que possédait le roi Charles V, et dont ce dernier voulut bien se dessaisir au profit de son frère Louis d'Anjou. Chaque pièce était composée d'un grand personnage assis dans une niche gothique, lisant devant un pupitre qui portait l'Apocalypse, et de deux séries de sept tableaux superposés, l'un à fond bleu, l'autre à fond rouge. Entre les deux séries de tableaux régnait une bande brune, portant, en lettres gothiques, les versets correspondant à chaque série de la rangée supérieure, disposition qui se répétait sous la rangée inférieure. Dans le haut de chaque pièce, le ciel, semé d'étoiles, était peuplé d'anges chanteurs et musiciens. Dans le bas, la terre verdoyait, couverte de fleurs, animée de petits animaux.

Cette œuvre était bien française, mieux encore, bien de l'Ile-de-France ; mais déjà les provinces flamandes luttaient d'activité artistique avec les provinces françaises, et le mariage de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, allait imprimer un essor étonnant aux ateliers de haute lisse d'Arras. Les écrits du temps mentionnent sans cesse « l'œuvre d'Arras, le fin fil d'Arras » ; les Arazzi jouissaient par delà les monts d'une vogue incroyable. Le goût de l'époque et les traditions communes laissent supposer qu'il devait y avoir peu de différence dans les représentations des deux genres de tapisseries, et c'est ce qui rend les attributions difficiles.

Le xv^e^ siècle fut vraiment un moment unique pour cet art admirable, et les séries de cette époque, qui ont été réunies au Petit Palais, demeureront sans doute un des souvenirs les plus vivaces qu'on conservera de cette Exposition.

Deux pièces de la tenture du *Fort roi Clovis*, de la cathédrale de Reims, sans être d'une couleur agréable, sont d'un beau caractère. L'une d'elles, dans un désordre indescriptible de chevaux ou de cavaliers, nous conte sans doute la défaite du roi Gondebaut de Bourgogne. — Une tapisserie de l'église Notre-Dame de Nantilly, à Saumur, et une autre appartenant à M. Velghe, représentent la Prise de Jérusalem par Titus et la prise et le sac d'une ville : cette dernière, d'une tonalité lourde et triste, est d'un grand intérêt par les costumes et les scènes naïvement cruelles qu'elle représente.

Tout autre et d'un charme pur et familier est la suite de la légende de saint Gervais et saint Protais, à la cathédrale du Mans, dont deux pièces sont venues, ainsi que la délicieuse frise de la légende de la Vierge de Notre-Dame de Beaune. Dans cette dernière apparaît déjà ce goût pour les fleurettes et les oiseaux dont le semis sera la gaieté de tant de tapisseries du xv^e^ siècle. Nous retrouvons ce goût exquis pour les choses de la nature dans la belle frise de la cathédrale d'Aix, dans une délicieuse petite tapisserie à fleurettes portant au centre un écusson soutenu par deux anges de la cathédrale de Troyes, dans la merveilleuse pièce, dite des Instruments de la Passion, à la cathédrale d'Angers. — Ce goût s'étendra aux tapisseries de sujets civils et aux pastorales : les deux tapisseries de la collection Albert Bossy sont des merveilles du genre ; dans l'une, un joueur de musette et une femme, dans l'autre un berger et une bergère apparaissent sur un fond où fleurissent les mille fleurettes de nos prés et de nos bois, cependant que des oiseaux et des moutons s'y prélassent.

Il faut mettre tout à fait à part une tapisserie infiniment curieuse, et dont le caractère est unique : c'est le Bal des Sauvages ou des Ardents, appartenant à l'église Notre-Dame de Nantilly de Saumur. Elle était inconnue jusqu'à ces dernières années, jusqu'au jour où, retrouvée en fâcheux état dans un coffre de la sacristie, elle fut envoyée à la Manufacture des Gobelins et y fut remarquablement restaurée. C'est un document inestimable sur les modes de l'époque, sur les grands hennins et les souliers à la poulaine ; la note caricaturale n'y fait pas défaut, avec ces danseurs vêtus de peaux de bêtes, et cet orchestre au dernier plan où d'étonnants et comiques musiciens mènent la danse.

Il faut enfin se réjouir à Paris de la venue de la célèbre tapisserie du trésor de Sens, dite des Trois Couronnements. C'est la perle des tapisseries gothiques, et nulle tapisserie connue n'offre une si subtile exécution, une si surprenante préciosité de matière. D'un tissu très serré et très fin, rehaussé de fils d'or et d'argent, elle offre de plus, par ses figures et la beauté de la composition, un intérêt artistique de premier ordre. Les visages y sont exprimés avec la même certitude et la même énergie que dans un tableau ; leur caractère est celui des œuvres flamandes de l'époque, de Dirks Bouts en particulier, et si cette admirable tapisserie n'est pas née en Flandre, elle porte le style d'un art que les ducs de Bourgogne avaient importé avec leurs alliances dans leurs provinces françaises. Ne quittons pas cette merveilleuse époque du xv<sup>e</sup> siècle, sans citer la belle tapisserie de la vie de la Vierge de l'église de Nantilly, à Saumur, et la superbe pièce de l'Apocalypse de la cathédrale de Narbonne.

Mais la fin du règne de Charles VI, son état de démence, les efforts de son successeur pour reconquérir son royaume, toutes ces vicissitudes ne devaient guère être favorables aux industries de luxe. Arras, au contraire, faisant partie des États du duc de Bourgogne, put profiter d'une situation qui rendait ses ateliers prospères. Jean Sans Peur leur fit de nouvelles commandes, ainsi que Philippe le Bon. Qu'il nous suffise de citer, entre tant d'autres, l'admirable suite de l'histoire de Clovis (à la cathédrale de Reims) et les deux séries de Charles le Téméraire, prises dans sa tente, à la bataille de Granson, et qui appartiennent aujourd'hui au musée de Berne et au musée de Nancy. Mais la prise d'Arras, en 1477, par les troupes de Louis XI, et les ruines qui en résultèrent obligèrent ses ouvriers à porter ailleurs leur incomparable industrie.

Ce fut Bruxelles qui, pendant toute la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, en profita surtout, et c'est à ses ateliers que Charles-Quint demanda de fixer le souvenir de sa grande expédition à Tunis, pendant que le pape Léon X demandait à Pierre van Aelst d'exécuter la célèbre suite des Actes des apôtres, d'après les cartons de Raphaël. Cette intervention de Raphaël allait bouleverser l'art de la tapisserie, et devait lui être aussi funeste que l'influence italienne a pu l'être aux grands peintres flamands de la Renaissance.

Le xvii<sup>e</sup> siècle nous a laissé un nombre considérable de tapisseries devenues propriétés de l'État. Il n'y avait donc qu'à puiser au Garde-Meuble pour trouver la plus somptueuse parure pour les salles de mobilier. S'il a pu paraître un peu contestable que des tapis de la Savonnerie soient dressés contre les murs, alors qu'ils étaient faits pour les planchers, il faut songer aux servitudes des expositions publiques. D'autres salles cependant reprennent tout de suite leur valeur décorative avec les tapisseries, et la manufacture des Gobelins va nous montrer les trésors par lesquels elle sut établir sa suprématie incontestée. L'année 1662 la vit fondée, et le Grand roi, sans hésiter, en confia la direction à Le Brun. La salle Louis XIV présente deux pièces de l'histoire du Roi, et l'on ne peut imaginer quelque chose de plus éblouissant et de plus joyeux que ces tapisseries, où se trouvent racontés les plus remarquables sujets de l'histoire contemporaine ; la richesse des costumes et du mobilier, l'entente du groupement, la vérité de ces personnages, qui sont des portraits, font de ces grandes compositions des pages d'histoire égales aux peintures de Le Brun. C'est sans doute là leur défaut, et nous voici loin de la fantaisie et de la déformation décorative qu'exige un art tel que la tapisserie. Mais, à ce point de perfection, et quand on voit l'effet d'ensemble d'un appartement du xvii<sup>e</sup> siècle, on oublie les principes et on se laisse aller à l'admiration.

Au xviii<sup>e</sup> siècle, la tapisserie se plie avec une souplesse étonnante à l'art de l'époque et au goût de la société nouvelle. Loin d'être un art particulier ayant ses moyens d'expression et ses principes décoratifs intangibles, comme aux grandes époques, elle sera un agréable pastiche des

peintures du temps. Tantôt elle ne sera qu'un tableau qui sera tissé au lieu d'être peint ; tantôt elle se confondra avec les peintures décoratives des boiseries qu'elle accompagnera, et des décorateurs, comme Gillot ou Bérain, pourront faire servir leurs décorations indifféremment d'un côté comme de l'autre. La tapisserie trouve alors ses plus grands triomphes dans l'imitation la plus étroite et la plus servile de la peinture. Il est vrai que les procédés techniques étaient arrivés au summum de la perfection : finesse de tissage, délicatesse et fraîcheur de ton. On ne peut rien imaginer de plus parfait en ce sens que les deux tapisseries de la série du Régent, Daphnis et Chloé, exécutées en 1718, et celles de la série des Dieux (Bacchus et Cérès), d'après Audran. Toutes quatre ont été prêtées par MM. Lowengard. M. Schutz a prêté une superbe tapisserie, d'après Boucher, à fond bleu semé de fleurs de lis et décorée de deux anges tenant les armes de France, ainsi que deux pastorales d'après Audran. M. Chappey a exposé une grande tapisserie, curieuse par son parti pris de coloration, et représentant une fête au château de Vaux, où tout un groupe, au premier plan, se trouve présenté dans un éclairage artificiel rouge sombre du plus étrange effet. Les deux étroites bandes à fond jaune, décorées de singeries d'après Bérain, à M. Klotz, sont d'une extrême finesse.

Les deux grandes salles des Pas-Perdus, à l'entrée du Petit Palais, avaient été décorées de tapisseries empruntées au Garde-Meuble national. Elles sont extrêmement connues et ont toujours été la suprême ressource des organisateurs d'Expositions.



## TAPISSERIE

COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

Musée des Antiquités de la Seine-Inférieure

Sur un parterre semé de fleurs se détachent trois cerfs ailés, celui du milieu assis dans un champ clos d'une palissade de branches d'arbres entrelacées. Il tient, entre ses pattes de devant, la hampe d'une bannière ornée de soleils d'or au milieu desquels l'archange saint Michel terrasse le dragon. Une banderole flotte autour de la hampe de cette bannière et porte ces mots :

Cest estandart est une enseigne
Qui a loial François enseigne
De jamais ne la bandonner
S'il ne veult son honneur.

Les deux autres cerfs portent au col une couronne fleuronnée de lis et un écu aux armes de France. Une banderole se déroule autour du cou de chacun d'eux, et l'on y peut lire :

Armes porte très glorieuses
Et sur toutes victorieuses.

Si nobles na dessoulz les cieuls
Je ne pourroye porter mieulx.

Au sommet, deux châteaux forts à tours crénelées au-dessus de rochers escarpés.

Le caractère décoratif assez particulier de cette tapisserie, la forme des lettres des légendes, l'architecture des édifices, le goût de décoration florale des fonds, autorisent à la dater des dernières années du xve ou du commencement du xvie siècle, du temps de Louis XII, et à la considérer comme bien française.

Cf. Gaston Lebreton. — *Notice lue à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts, 14 avril 1898.*

# TAPISSERIE

## SÉRIE DE L'APOCALYPSE

*Travail français*

XIV$^e$ SIÈCLE

Trésor de la cathédrale d'Angers.

---

Un personnage, assis dans une niche gothique, médite sur le livre de l'Apocalypse, ouvert devant lui sur un pupitre. Une riche étoffe, semée de fleurs de lis et de croix, forme dais au-dessus de sa tête et dossier derrière son siège. Deux anges tiennent au sommet de l'édifice qui l'abrite deux étendards armoriés d'Anjou et la croix de Lorraine. La figure du grand vieillard, dont la méditation se concentre sur les paroles éternelles, est d'une grandeur et d'une austérité telles qu'on les rencontre dans les figures du grand miniaturiste André Beauneveu. La tenture totale, dite de l'Apocalypse, comprend *sept pièces*, en état plus ou moins parfait. Ces sept pièces formaient primitivement 90 tableaux; 69 restent entiers, 9 à l'état de fragments, 12 ont été détruits.

Cette suite célèbre avait été commandée en 1376 par Louis I$^{er}$, duc d'Anjou, oncle du roi Charles VI, à Nicolas Battaille, citoyen de Paris, déjà connu en 1363 et qui vécut jusqu'en 1406, grand fournisseur tapissier du Roi.

L'artiste qui avait été chargé de l'exécution des cartons n'était autre que Hennequin ou Jean de Bruges, peintre attitré et valet de chambre de Charles V, auquel on doit la merveilleuse enluminure de nombreux manuscrits. Il s'inspira d'ailleurs, pour la composition de cette tenture, d'un manuscrit que possédait Charles V, et dont celui-ci avait bien voulu se dessaisir au profit de son frère, Louis d'Anjou. Après la mort de Louis d'Anjou, la série fut continuée par les soins de Yolande d'Aragon et de René d'Anjou.

Conf. *Tentures et Tapisseries de la Cathédrale d'Angers*, par M. L. de Farcy (Angers, 1875).
*Nicolas Battaille, tapissier parisien du XIV$^e$ siècle*, par M. Guiffrey.
*Histoire de la Tapisserie*, par MM. Guiffrey et Pinchart.
Un article de M. Giry (*L'Art*, 1876, 24 décembre).



# TAPISSERIE

## HISTOIRE D'ESTHER

DEUXIÈME MOITIÉ DU XV$^{e}$ SIÈCLE

Collection de M. Albert Bossy

---

« Vasthi refuse aux envoyés d'Assuérus de paraître à sa table, » sujet que les tapissiers de la fin du xv$^{e}$ et du commencement du xvi$^{e}$ siècle ont souvent traité.

Ce n'est ici qu'un fragment, mais qui conserve groupées les figures principales présentant toutes le beau caractère du temps de Charles VIII, et ce mélange de charme et d'âpreté qui est la caractéristique de ce beau moment de l'art français.

La couleur en est demeurée très fine et très douce, et la gamme des roses y est un régal pour les yeux.

---

# ANGE

*Marbre blanc*

XIV$^{e}$ SIÈCLE

Collection de M. Léopold Goldschmidt

---

La statue d'ange, en marbre blanc, exposée devant la tapisserie, est un monument tout à fait remarquable et rare du xiv$^{e}$ siècle. Debout, drapé dans une robe qui tombe à longs plis droits, l'ange tient entre les mains un chandelier ; un vague sourire anime son visage candide. Moment exquis où le naturalisme du xiv$^{e}$ siècle est encore tout imprégné du caractère idéaliste du siècle précédent.



# TAPISSERIE

## UN BAL DE SAUVAGES

*Travail français*

XV^e^ SIÈCLE

Église de Notre-Dame de Nautilly, à Saumur

---

Le sujet représenté est celui d'une de ces fêtes fréquentes au XV^e^ siècle, et dont l'une finit en catastrophe qui faillit coûter la vie au roi Charles VI, le fameux bal des Ardents, à l'hôtel Saint-Paul.

Ici, les personnages s'avancent deux à deux, se tenant par la main, les uns habillés en gentilshommes et armés, d'autres les jambes entourées de peaux de bêtes, tandis que les musiciens, groupés dans la tribune supérieure, mènent la danse. C'est un document inestimable pour l'histoire du costume au XV^e^ siècle. Les personnages étant presque grandeur nature, on peut étudier facilement tous les détails des costumes, masculin ou féminin : le hennin, le pourpoint, la cotte, les braies, les chausses, les souliers à la poulaine.

C'est, de plus, une œuvre bien française et qui nous éclaire sur l'origine française très réelle de bien des tapisseries qu'on a pu être tenté d'attribuer longtemps aux ateliers flamands. Le dessin et le style de la composition appartiennent à cette école des bords de la Loire, centre de production artistique si vivant pendant la seconde moitié du XV^e^ siècle.

Étude de M. Guiffrey (*Revue de l'Art ancien et moderne.* Tome IV, page 75



# TAPISSERIE

## DITE DES TROIS COURONNEMENTS

*Manufacture des Flandres*

XV^e^ SIÈCLE

Trésor de la Cathédrale de Sens

---

Ce parement d'autel est divisé, par des colonnettes, en trois compartiments où sont représentés : au centre, le Couronnement de la Vierge par Dieu le Père et Jésus-Christ, entre le Couronnement de Bethsabée par Salomon, à gauche, et celui d'Esther par Assuérus, à droite.

Cette pièce est le type le plus merveilleux des bandes de tapisserie de haute-lisse destinées à la décoration des autels. Il n'en existe aucune où le tissu soit exécuté avec plus de finesse. Les seules matières employées ont été l'or, l'argent et la soie. Le peintre, auteur du carton, avait certainement prodigué les étoffes lamées d'or, rehaussées de pierreries ; le tapissier, dans l'interprétation qu'il en a dû donner, est arrivé, par la richesse des matières dont il disposait, à rivaliser, avec le peintre, de somptuosité et d'éclat. Seules certaines nuances foncées ont un peu mangé la soie, mais les tons vifs n'ont pas bougé, et c'est merveille de les voir concourir, avec le métal, à une éclatante harmonie.

---

# TAPISSERIE

## L'ADORATION DES MAGES

FLANDRES, XV^e^ SIÈCLE

Trésor de la Cathédrale de Sens

Ce second parement, exécuté comme le précédent, en soie, argent et or, fait partie comme lui de la suite des Trois Tapisseries du Trésor de la Cathédrale de Sens. Il porte les chiffres et la devise « Nespoir ne peur » du Cardinal Charles de Bourbon (1446-1488), archevêque de Lyon, qui dut les commander à Bruges ou à Bruxelles.

Les personnages, par leur caractère et leurs costumes, rappellent de façon aiguë les tableaux primitifs de l'École flamande au XV^e^ siècle. La pièce des trois couronnements rappellerait plutôt Rogier Van der Weyden, et la seconde Thierry Bouts, par l'allongement des figures et leur sauvagerie. — Les trois pièces furent offertes à la Cathédrale de Sens par le Cardinal Louis de Bourbon-Vendôme, archevêque de Sens (1536-1557).





# TAPISSERIE

HISTOIRE DE SAINT JEAN

*Travail flamand*

XVI^e SIÈCLE

Château de Pau

La légende rapporte que le moine Marcel ayant su, par révélation divine, où avait été ensevelie la tête de saint Jean-Baptiste, le fit savoir à Julien, évêque d'Émesse, qui vint et fit rapporter la tête du saint à travers la ville en grande pompe. Plus tard, l'empereur Valens ordonna que la tête de saint Jean fût mise sur un chariot et apportée à Constantinople.

C'est l'un des deux épisodes de la légende que représente la pièce de la tenture du château de Pau qui est ici reproduite et qui fait partie d'une série de quatre. Faite en un tissu très fin et très serré, des fils d'argent lui donnent une grande préciosité d'aspect. Elle est dans un état de conservation et de fraîcheur remarquable.

La composition, le style et les détails d'architecture et de costumes ne permettent pas de croire cette tapisserie antérieure au XVI^e siècle. Le caractère des figures autoriserait plutôt à la croire d'origine flamande.

---

La Vierge assise tenant l'enfant Jésus sur son bras gauche est une très remarquable statue de bois de la fin du XIII^e siècle (Collection de M. Albert Bossy).

Dans l'angle de gauche, une figure en pierre de sainte Marthe est un très bon spécimen de l'École champenoise au XVI^e siècle (Collection de M. Léopold Goldschmidt).



# TAPISSERIE

## SÉRIE DITE DES DIEUX. — BACCHUS

*Manufacture des Gobelins*

PREMIÈRE MOITIE DU XVIII$^{e}$ SIECLE

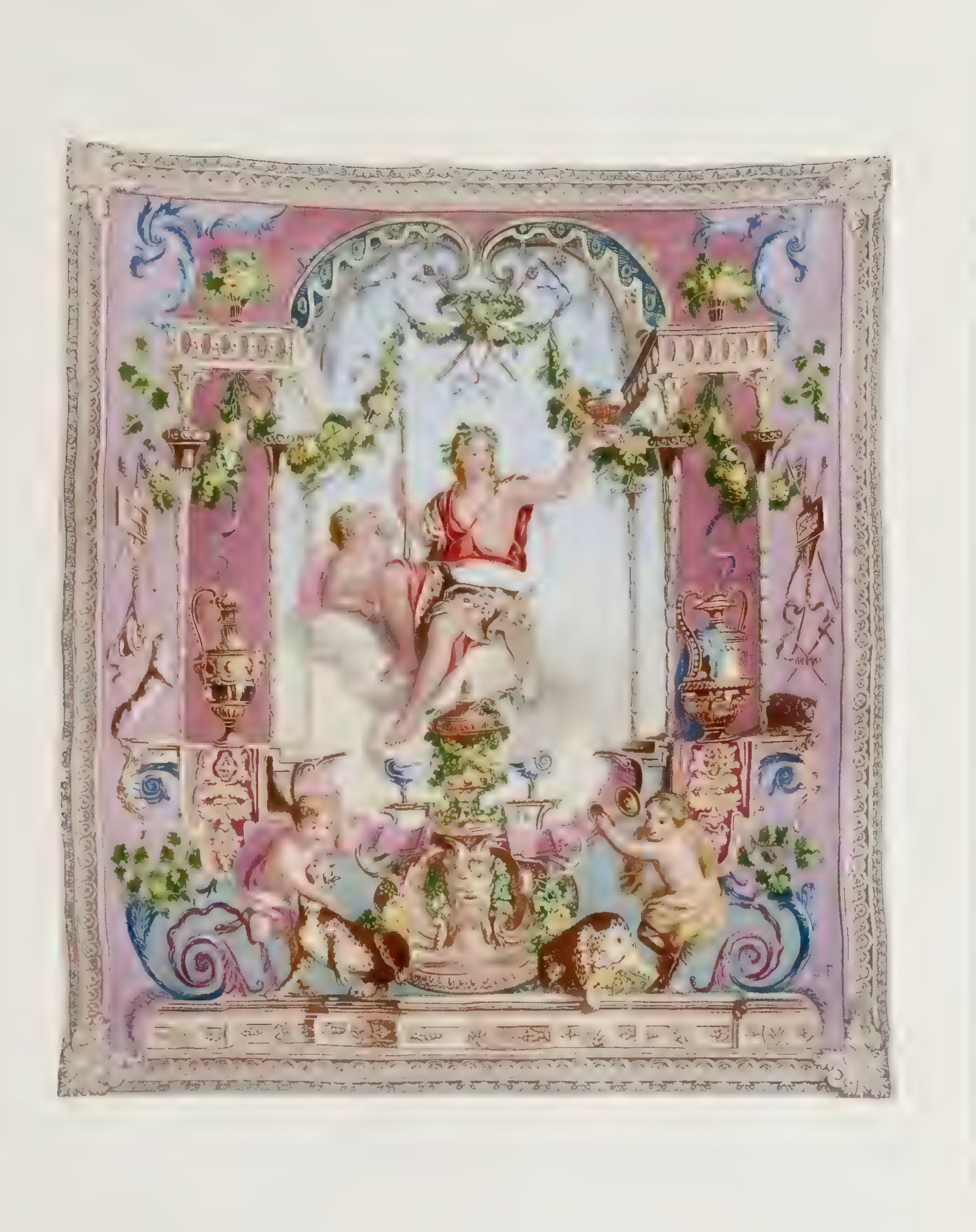
Collection de M. Lowengard

Cette tapisserie fait partie d'une suite célèbre, connue sous le nom de Série des Dieux ou des Éléments, et qui fut exécutée aux Gobelins, sous la direction d'Orry, sur les cartons de Claude Audran le jeune.

Chacune est signée Le Febvre (L. F.).

Le Dieu ou la Déesse plane au centre de la composition. Ici, Bacchus, à demi vêtu d'une peau de bête, est porté par un nuage ; il tient le thyrse de la main droite et une coupe de la main gauche.

L'encadrement, d'une suprême élégance, est fait d'un portique enguirlandé de pampres. Sur la base, deux jeunes satyres agacent des panthères.



# TAPISSERIE

## SÉRIE DE DAPHNIS ET CHLOÉ

*Manufacture des Gobelins*

ÉPOQUE DE LA RÉGENCE

Collection de M. Lowengard

Le sujet central représente Daphnis rassemblant les chèvres au son de sa flûte, tandis que, dans quatre médaillons aux angles, sont retracés des épisodes de l'histoire de Daphnis et de Chloé.

Au-dessous du panneau central, un trophée d'instruments aratoires et un sujet de vénerie, un sanglier attaqué par une meute.

Les encadrements sont d'une richesse et d'un goût parfaits.

Les dessins, sur la commande du duc d'Orléans, furent gravés en 1714, par Benoît Audran. Ils servirent, en 1718, à illustrer la traduction, faite par Amyot, des *Pastorales* de Longus.

Cette tapisserie est signée Le Febvre. Jean Le Febvre était le fils de Pierre Le Febvre, le directeur de la fabrique de tapisserie de Florence qui avait été appelé à Paris en 1647. Jean Le Febvre eut l'honneur insigne, lors de la fondation des Gobelins, en 1662, de diriger, avec Jans, les ateliers de haute-lisse.



# TAPISSERIE

## PORTRAIT DE MARIE LECZINSKA, REINE DE FRANCE

*Tapisserie des Gobelins, par Cozette*

XVIII$^{e}$ SIECLE

Collection de M. Doistau

---

Les ateliers des Gobelins, dirigés par des entrepreneurs, avaient vu se succéder plusieurs générations de tapissiers, quand l'atelier de basse-lisse fut confié, en 1749, à Cozette père, qui le conserva jusqu'en 1788, époque à laquelle son fils lui succéda. Cozette, dès son arrivée, avait abandonné les ateliers de basse-lisse pour travailler aux métiers de haute-lisse, auxquels le mécanicien Vaucanson, sur la demande de Soufflot, avait apporté d'utiles améliorations.

Cozette semble avoir mis à la mode ces portraits ovales en tapisserie, qui subsistent encore en assez grand nombre (ceux qui sont signés de son nom sont assez nombreux), et qui se recommandent par un grand charme de coloration et une grande harmonie, sans que jamais le caractère individuel des figures soit négligé. Il semble bien avoir profité des moyens techniques parfaits que la manufacture mettait à sa disposition pour y maintenir la traditionnelle suprématie de notre École française dans l'art du portrait où notre goût permanent de la vie et de la vérité a suscité à toutes les époques d'admirables chefs-d'œuvre.



## VASE CIRCULAIRE

*Faïence*

XV^e SIÈCLE

Musée du Mans

De terre émaillée de jaune, il présente, sur sa panse, modelée en reliefs accentués, des personnages sous des arcatures de style gothique.

---

## PLAT

*Faïence*

XVI^e SIÈCLE

Musée d'Agen

De terre blanche, il est décoré en manganèse et en vert, dans le fond, d'une fleur de lis, et, sur le marli, de godrons.

---

## GOURDE

*Grès — fabrique de Beauvais*

XVI^e SIÈCLE

Collection de M. Raymond Kœchlin

Couverte bleue, décor central d'un médaillon avec une figure de profil.



# LA CÉRAMIQUE



Pendant fort longtemps il fut d'usage, dans toutes les études qui furent faites de la Céramique française, de tenir peu de compte de ses origines et de s'attacher presque exclusivement aux périodes les plus brillantes de son développement, à celles qui nous avaient laissé un si grand nombre de pièces de riche décoration et en parfait état de conservation. Voulant faire avant tout, au Petit Palais, œuvre d'archéologie, on dut s'attacher, avec plus de loyauté scientifique, à montrer les premiers tâtonnements de cet art sur notre sol, à ne pas négliger les monuments de céramique gallo-romaine que les hasards des fouilles ont ramenés, dans notre pays, un peu partout à la lumière, et dont la collection de M. Plicque, formée à Lezoux, près de Clermont-Ferrand, et celles de MM. Morel et Protat, ont fourni des objets d'un si vif intérêt.

Quelles sources importantes devaient être aussi nos musées de provinces, si riches en poteries archaïques et en carreaux de pavement de notre moyen âge ! Les plus anciens carreaux sont du XIVe siècle : ceux que l'on a pu réunir, des provinces les plus diverses, indiquent l'emploi d'un procédé qui dut être général, la gravure entaillée du décor dans la terre crue et le tassement dans ces creux d'une terre d'autre couleur, faisant motif décoratif sur le fond réservé (carreau du musée de Troyes, sur lequel un oiseau se gratte le bec, celui du musée de Lons-le-Saunier, avec deux religieux portant une croix, et un fragment du musée de Vire, provenant du château de Plessis-Grimoult, où une tête de femme est si librement dessinée). D'autres portent des motifs géométriques ou linéaires tracés au pinceau (musées de Troyes et de Carcassonne). Les pièces de formes du XIVe siècle portent une couverte plombeuse très mince, et des ornements en relief, ornements très primitifs, soit de grandes virgules imprimées sur la panse par le doigt même du potier quand il tourna la pièce (pots de la collection Coiffet et des musées de Clermont-Ferrand et de Reims), soit des ornements rapportés au moyen de

terre délayée dite barbotine; très typique à cet égard est la pièce du musée de Cahors, décorée de croix et de marguerites en émail jaune sur fond brun.

Un monument très remarquable, et certainement du xv^e siècle, fut prêté par le musée du Mans; c'est une œuvre de sculpteur et de céramiste. Ce vase tubulaire, émaillé de jaune, est décoré d'une suite d'arcatures creusées dans la panse et abritant des saints en demi-relief. Les pièces du xvi^e siècle sont des plus intéressantes par les diverses influences que parut subir la Céramique française à cette époque : les fragments de plats du musée de Narbonne, à reflets métalliques, ont d'étroites analogies avec l'art hispano-moresque; toute une suite de plats très remarquables, des musées de Troyes, d'Agen et de Bourges, offre un procédé de décoration bien italien; la terre rouge étant recouverte d'une engobe terreuse claire, on enlevait cette dernière avec un burin, en faisant ainsi réapparaître, selon les lignes de son dessin, la couche du fond en rouge.

Dès le haut moyen âge, peut-être dès le xii^e siècle, les poteries de Beauvais jouissaient d'une grande réputation; on en retrouve mention jusque dans l'inventaire de Charles VI. Aussi a-t-on classé pendant longtemps, sous cette dénomination, toutes les pièces de céramique qui offraient ces caractères d'être recouvertes d'un riche vernis de plomb, brun, vert ou bleu, et décorées parfois de fleurs de lis ou de scènes de la Passion. Depuis lors, tant de poteries analogues ont été retrouvées dans la Saintonge, et particulièrement à la Chapelle-des-Pots, qu'il faut maintenant reconnaître que beaucoup de ces poteries ont vu le jour dans cette région où l'activité céramique fut intense pendant tout le moyen âge. Les poteries vertes du musée de Saintes, les gourdes des collections Dubouché, Charles André et Raymond Kœchlin représentent dignement ces divers ateliers.

On sait quelle est la rareté de ces pièces, d'une si délicate élégance, qu'on dénomma successivement « faïences Henri II, puis d'Oiron, puis de Saint-Porchaire ». On connaît la composition de pâte de ces faïences; elle a été analysée à la Manufacture de Sèvres : c'est une argile blanche très kaolinique. Le décor charmant d'entrelacs qui les couvre était obtenu par incrustation du dessin au moyen de matrices et de roulettes dans la pâte fraîche, les creux étant ensuite remplis par de la terre teintée en brun, procédé absolument transmis par le moyen âge et que nous avons eu l'occasion de constater dans les poteries des âges précédents. Les reliefs et appliques étaient moulés à part et fixés à la barbotine sur la pièce. Les formes habituelles de ces faïences sont celles de buires, de coupes avec couvercles, de biberons, de chandeliers, d'aiguières et de salières à formes architecturales. Le nombre des pièces de ces fabriques qui sont connues ne s'élève pas à plus d'une soixantaine, réparties entre les musées du Louvre, de Cluny, du South-Kensington, de l'Ermitage, et les grandes collections particulières françaises ou anglaises. En grouper quelques-unes ne laissait pas que d'être assez difficile. On put avoir du moins l'une des plus extraordinaires de cette série, l'aiguière célèbre qui, de la collection Magniac, passa dans la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild. La coupe de M. Mannheim, le drageoir de M. le baron Alphonse de Rothschild, les salières des collections André et Oppenheim sont des objets tout à fait exquis.

La fabrique de Nîmes nous a laissé des pièces d'une rareté mille fois plus grande. Je ne crois pas qu'on en connaisse plus d'une demi-douzaine d'exemplaires. La gourde de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild, d'un émail bleu profond, avec son décor de grotesques et d'armoiries, et l'assiette de la collection Salting, à médaillons verts et armoiries, sont des spécimens remarquables de cette série, où se retrouvent tant de caractères de la céramique italienne.

Cette influence italienne, nous la retrouvons encore à l'extrême fin du xvi^e siècle, dans les

premiers essais des fabriques de Nevers. Dans les archives nivernaises apparaît, à cette époque, le nom d'un certain Scipion Gambin, peut-être parent de ce Gambin de Faenza auquel Henri III avait concédé, de 1574 à 1592, l'autorisation d'établir une fabrique à Lyon. Les Conrade, potiers d'Albissola, appelés par les Gonzague, apportèrent, eux aussi, le caractère et le style décoratif qui étaient alors en honneur dans la péninsule. Cette imitation italienne dura à Nevers jusqu'en 1660 environ. Alors apparaît un type de faïences très particulières qui marquent surtout l'originalité de cette fabrique. Ce sont des faïences d'une couverte bleue très profonde et très intense, décorées, d'après le goût persan ou le goût chinois, de bouquets de fleurs, narcisses, tulipes ou marguerites, peints en blanc, en jaune ou en orangé. Les collections Papillon, Perrot et Edmond Guérin ont présenté de remarquables exemplaires de ces différents genres.

Bien italiens d'esprit durent être aussi les premiers ateliers de Rouen, dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle, à l'époque où le potier Abaquesne travaillait pour les Montmorency; mais toute trace de la céramique rouennaise disparaît pour une période de près d'un siècle, et, quand nous la retrouvons, en plein XVII[e] siècle, elle est absolument émancipée et bien résolument française par le caractère de ses décors. Le musée de Rouen et les collections Papillon et Doistau ont, par des pièces remarquables, excellemment démontré la chose.

Si Moustiers, par sa situation géographique même, si près des Alpes, ne pouvait échapper aux premières influences d'outre-monts, ce ne fut du moins pas pour longtemps. Le décor devint tout de suite essentiellement français : c'est celui du grand décorateur Bérain, avec ses pendentifs et ses singeries, et ce sont ces médaillons à sujets mythologiques de colorations si harmonieuses. Moustiers triomphe aussi dans l'histoire de la Céramique française par l'excellence de son émail, le plus gras, le plus doux que l'on puisse trouver. Les fabriques de Marseille, si voisines, ouvertes un peu tard, ne doivent rien aux influences étrangères. Le renflement et le contournement de formes de leurs céramiques sont essentiellement rocaille.

Depuis le XV[e] siècle, tous les Européens, séduits par quelques spécimens importés d'Extrême-Orient, ne rêvaient plus que d'imiter les porcelaines de Chine. La manufacture de Sèvres, soutenue et défendue par Madame de Pompadour, allait réaliser ce vœu. Durant un demi-siècle elle ne connut pas de rivale; ce fut une folie d'engouement pour tout ce qui en sortait, et les traditions de la Céramique française allaient en être bouleversées. Il est acquis que nous ne possédons plus ce que Sèvres produisit de plus beau et de plus rare. Les étrangers en sont devenus les possesseurs. Et cependant, les services de M. le baron Henri de Rothschild et de M. Ch. Mannheim, le vase rose de Mademoiselle Granjean, peuvent être regardés comme des merveilles insurpassables.

Je n'ai pas parlé de Bernard Palissy, et on lui doit une place à part. Il l'a eue considérable au Petit Palais, où toute une grande vitrine lui a été consacrée. Toutes les étapes de son art, toutes ses recherches passionnées sont représentées par des exemplaires de choix. L'œuvre de Bernard Palissy peut être divisée en trois classes de céramiques, qui correspondent assez bien à trois époques différentes de sa vie. Dans la première classe on peut placer toutes les pièces dont les éléments décoratifs sont empruntés à la nature, celles qu'on a appelées « les rustiques figulines », pour lesquelles il employait le procédé du moulage. Il avait ainsi un certain nombre de motifs, coquillages, poissons, reptiles, écrevisses, grenouilles, feuilles de fraisier ou de ronces, exactement moulés sur nature, et dont il variait à l'infini la disposition sur ses plats. Le plat au lézard, de M. le baron Gustave de Rothschild, et le plat à

reptiles sur fond blanc crémeux, de M. le baron Alphonse de Rothschild, représentaient éminemment cette série.

Les pièces ornées de scènes ou de motifs ornementaux, soit inventées, soit interprétées d'après les graveurs, soit moulées sur des pièces d'orfèvrerie, sont représentées par le plat de la Tempérance d'après Briot; par le plat de la Belle Jardinière, ou par le merveilleux plat du Déluge, à M. le baron Alphonse de Rothschild.

La série des statuettes n'a pas été non plus oubliée; mais il faut être très prudent dans leur attribution à Palissy, car la plupart lui sont postérieures, telle que la statuette fameuse de la Nourrice, qui lui fut souvent attribuée, et que l'on considère maintenant comme étant du sculpteur Dupré. Les belles aiguières aux formes si pures, les coupes à fruits aux cavités ovales, aux splendides émaux jaspés de bleu et de vert, étaient les notes éclatantes de ce merveilleux ensemble.

« L'œuvre de Palissy, comme l'a dit M. Émile Molinier, n'est pas une œuvre d'exception, comme on l'a trop souvent cru, mais la quintessence de l'art très compliqué de la Renaissance française. »



PLAQUE RECTANGULAIRE

*Terre émaillée, par Bernard Palissy*

1510 - 1590 (?)

Musée de l'Hôtel Pincé à Angers

Neptune, ou bien un Fleuve, assis parmi les roseaux, a le bras droit appuyé sur une urne dont l'eau se déverse et d'où semble sortir et remonter une corne d'abondance ; du bras gauche, il tient, sur son épaule, un aviron.

# AIGUIÈRE

*Faïence de Saint Porchaire, dite antérieurement de Henri II ou d'Oiron*

XVI^e SIÈCLE

Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild

---

Cette aiguière est un des chefs-d'œuvre de cette série si rare de céramiques françaises de la Renaissance, dont on ne connaît qu'une soixantaine de pièces réparties entre les musées du Louvre, de Cluny, du South-Kensington, de l'Ermitage et les grandes collections particulières françaises et étrangères.

Le principe décoratif, entièrement linéaire, était l'incrustation, sur un fond uni, de terres colorées dans les sillons que la matrice avait laissés dans la pâte fraîche encore. Puis venaient s'ajouter souvent des reliefs et des appliques moulés à part et fixés à la barbotine.

Ce procédé d'incrustation de terres colorées sur un fond uni était une technique toute traditionnelle qu'employaient les ateliers de potiers du moyen âge dans leurs carreaux de pavement.

Le bec est fait d'une coquille d'où part une anse en forme de sirène dont l'avant-corps vient s'appuyer sur la partie supérieure de la panse. Le col est composé de trois bandes d'ornements linéaires légèrement renflées. La panse, décorée à sa partie supérieure d'ornements linéaires cantonnés de mascarons, présente à sa partie inférieure un treillis d'entrelacs encadrant des G, où M. Benjamin Fillon prétendait voir l'initiale de Claude Gouffier, seigneur d'Oiron.

Cette pièce, qui date sans doute des dernières années du règne de François I^er ou des premières du règne de Henri II, faisait partie de la collection Magniac, à Londres, avant d'entrer dans celle de M. le baron Alphonse de Rothschild.



# PLAT

*Faïence d'après Briot*

PAR BERNARD PALISSY, 1510-1590

Collection de M. le Baron Gustave de Rothschild

---

Ce plat circulaire, à ombilic, présente au centre une figure de la Tempérance assise, tournée vers la gauche, tenant une coupe de la main droite et une aiguière de la main gauche. Autour de l'ombilic, quatre médaillons ovales portent des figures étendues, représentant les quatre Éléments. Le marli présente huit médaillons, séparés par des mascarons et des ornements de fleurs, oiseaux et fruits, et décorés de figures, assises ou couchées, représentant la Musique, l'Arithmétique, la Géométrie, l'Astronomie, la Grammaire, la Dialectique et la Rhétorique.

L'harmonie des émaux jaspés de bleu, de violet et de vert, est superbe et fait de cette pièce une épreuve rare, qui ne le cède nullement à celle du Musée du Louvre.

Ce plat est la reproduction céramique d'une pièce célèbre d'étain, œuvre de l'orfèvre François Briot. On peut ainsi, par cet exemple, surprendre un des procédés qu'il ne répugna nullement à Palissy d'employer, le moulage servile d'une pièce d'orfèvrerie, qui lui permettait de supprimer la lente besogne du modelage. C'est à ce procédé que l'on doit de même toute la série de ses faïences, dites rustiques, décorées d'éléments naturels.



# AIGUIÈRE

*Terre émaillée, par Bernard Palissy*

1510 (?) - 1589 (?)

Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild

---

Cette aiguière en forme de casque, à panse aplatie et ovale, repose sur un pied ovale. Sur un fond émaillé de bleu se détachent des ornements : sur la panse, deux médaillons représentant Pomone et une Source, entre un mufle de lion et un masque de femme ; au-dessous du goulot, un mascaron entouré de feuillages.

L'anse en volute est ornée d'une figure de femme nue tenant une corne d'abondance. L'intérieur est jaspé.

De forme très élégante, d'une construction fine et gracieuse, cette aiguière porte les motifs décoratifs empruntés, comme dans beaucoup d'autres pièces de Palissy, à l'orfèvrerie repoussée. Les sujets des deux médaillons appartiennent à ce cycle de représentations que Palissy emprunta par l'intermédiaire des graveurs, et en particulier d'Étienne Delaune, aux maîtres italiens de l'École de Fontainebleau. C'est une pièce de grande rareté ; la collection du Musée du Louvre, pourtant si riche, n'en possède qu'une semblable.

Celle-ci, avant d'entrer dans la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, était passée par les collections Fountaine et Spitzer.



# VASES

*Porcelaine tendre de Sèvres*

1758

Collection de Mademoiselle Grandjean

---

Au centre, le vase émaillé rose Pompadour est décoré d'ornements de feuillages verts lisérés d'or. Sur chacune des faces un médaillon en hauteur représente une scène familière dans le goût de Téniers, et un bouquet de fleurs polychromes. Le couvercle et la gorge du vase sont en partie ajourés. Il est marqué de la lettre G (1758).

Ce vase peut être considéré, par l'élégance de sa forme et la beauté de sa décoration, comme un des chefs-d'œuvre de la manufacture de Sèvres.

— —

Les deux autres vases qui l'encadrent, en forme de balustres, à fond gros bleu, sont décorés de bouquets de fleurs sur réserves. Les montures, les anses et les bases en bronze doré sont des plus soignées. Époque de Louis XV.



# RELIQUAIRE

*Argent et argent doré*

XII^e ET XIV^e SIÈCLES

Église de Jaucourt (Aube)

Ce reliquaire, de travail byzantin du XII^e siècle, se compose d'une boîte à coulisse. Le fond est creusé d'une croix à double traverse et offre, en repoussé, deux figures de Constantin et d'Hélène. Au centre du couvercle à coulisse est réservée une croix cantonnée de deux anges et de deux figures de saint Jean et de la Vierge repoussées et gravées d'ornements.

Le support, qui date du XIV^e siècle, est formé de deux anges en vermeil à figures peintes, agenouillés sur une plate-forme portée par quatre lions. Cette plate-forme porte une inscription qui rappelle la donation que fit, du reliquaire, à son église, « Marguerite Darc, dame de Jaucourt ».



# ORFÈVRERIE RELIGIEUSE



Il n'est pas un des innombrables visiteurs du Petit Palais, au cours de l'Exposition de 1900, qui ne garde un souvenir particulièrement impérissable des collections d'orfèvrerie religieuse réunies dans les salles centrales. C'est qu'en effet, de mémoire de vieil archéologue, on n'avait jamais vu groupée une semblable série de ces monuments. Et les plus belles tapisseries de nos cathédrales faisaient, à ces merveilles d'or, d'argent ou de cuivre, le plus splendide des écrins.

Il serait injuste de ne pas reporter aux archevêques et évêques, ainsi qu'aux conseils de fabriques, la gratitude publique qu'ils ont si bien méritée. Il est bien peu de trésors d'églises importants qui n'aient été, pendant ces six mois, dépouillés de leurs objets les plus précieux. Et quelle démonstration historique pouvait être plus éloquente que celle-ci, qui nous prouvait la docilité avec laquelle cette branche de notre art national avait suivi les évolutions de sa génératrice, l'Architecture ! Ce qui fait qu'on ne peut bien en suivre l'histoire et en comprendre le développement qu'en connaissant bien l'architecture du Moyen Age et de la Renaissance. Ce n'est pas ce qui se passa dans d'autres pays, en Italie par exemple, à l'époque de la Renaissance, où les orfèvres furent les éducateurs des plus grands artistes peintres ou sculpteurs.

Les châsses destinées à abriter les reliques des saints ne sont-elles pas la réduction des

sarcophages de pierre où étaient déposés leurs corps ? Et cela ne nous est-il pas démontré, dès l'époque mérovingienne, par la curieuse châsse d'or conservée à Saint-Maurice d'Agaune, et par les deux petites châsses si typiques de Saint-Benoît-sur-Loire et Saint-Bonnet-Avalouse, exposées à la Rétrospective ? Ces monuments de bois, recouvert de lamelles de cuivre estampé, présentent les premiers tâtonnements d'orfèvres français du VII^e siècle, pour représenter la figure humaine, et doivent nous être infiniment vénérables.

L'époque carolingienne a été pour l'orfèvrerie une période de transition du plus haut intérêt, puisque bien des techniques anciennes, telles que la verroterie cloisonnée, l'émail cloisonné, l'emploi des pierreries et du filigrane, s'associent avec ce procédé nouveau de l'émail champlevé ou taille d'épargne. D'heureuses fortunes ont permis à un des trésors les plus riches de cette époque de venir jusqu'à nous, et il n'est pour ainsi dire aucun des monuments capitaux qui le composent que le digne abbé qui en a la garde n'ait apporté lui-même, en personne, et déposé dans les vitrines du Petit Palais : je veux parler du trésor de l'Abbaye de Conques en Rouergue.

Il est très probable que cette abbaye, qui existait déjà à l'époque mérovingienne, eut, sous les Carolingiens, des ateliers d'orfèvres comme en possédait toute importante abbaye d'alors. On pourrait donc ainsi considérer comme fabriqué dans l'abbaye même le Reliquaire de Pépin I^er, roi d'Aquitaine, qui compte parmi les plus anciennes pièces d'orfèvrerie française. Le doute n'est pas possible pour les monuments du Trésor qui datent de la fin du X^e ou du XI^e siècle. Un document tout à fait précieux, le *Livre des Miracles de sainte Foy*, racontés par Bernard, écolâtre de Chartres, et dédiés à l'évêque Fulbert, nous donne maint détail sur les œuvres d'orfèvrerie que les ateliers de l'abbaye produisirent alors.

Les curieux, que le voyage de Conques pourrait rebuter, auront eu la bonne fortune de pouvoir admirer l'un des plus extraordinaires monuments que nous ait laissés le haut Moyen Age, la statue d'or de la patronne de l'abbaye, sainte Foy, icône d'aspect sauvage devant laquelle tant de générations de pèlerins se sont extasiées. Faite de lamelles d'or appliquées sur une âme de bois, elle est assise sur un siège à dossier dans une attitude de rigidité hiératique où Darcel retrouvait « quelque chose de la solennité et du mystère des figures égyptiennes ». La longue robe est parsemée de pierreries et de joyaux qu'au cours des siècles la piété des fidèles y est venue accrocher. On y trouve même des camées et des intailles antiques de la plus grande valeur.

On pourrait, avec les monuments du Trésor de Conques, raconter l'histoire de l'orfèvrerie française pendant deux siècles jusqu'au XII^e, avec le Reliquaire du Pape Pascal, avec le reliquaire en forme de lanterne dit Reliquaire de saint Vincent, avec ces deux beaux autels portatifs, en forme de tablettes, l'un en albâtre, l'autre en porphyre rouge, l'un sans émaux avec des nielles admirables, l'autre filigrané, montrant au milieu de cabochons, des petits émaux cloisonnés, soit byzantins, soit français, ainsi que le beau travail de Darcel l'a établi, monuments uniques qui furent exécutés à Conques sous le gouvernement de l'abbé Bégon (1099-1188). Un autre monument, du plus haut intérêt pour la critique, nous fut aussi apporté, l'A dit de Charlemagne, où l'on est disposé à reconnaître maintenant une pièce exécutée au commencement du XII^e siècle sous le gouvernement de l'abbé Bégon III, et qui devait, faisant pendant à un Ω, être suspendue aux bras horizontaux d'une croix de grande dimension.

D'une grande importance aussi sont les objets auxquels le nom de saint Gozlin, évêque de Toul au milieu du X^e siècle, est demeuré attaché : le beau calice d'or et sa patène, enrichi de pierreries et d'émaux cloisonnés, l'évangéliaire à couverture d'orfèvrerie, et le peigne liturgique, qui appartiennent maintenant au trésor de la Cathédrale de Nancy, et qu'il faut déclarer

résolument bien français, ne serait-ce que pour infirmer l'étrange opinion qui voulait reconnaître en ces objets des œuvres byzantines.

Un monument très remarquable a longtemps aussi pu être considéré comme byzantin, c'est le magnifique pied de croix du Musée de Saint-Omer, qui appartint jadis à l'abbaye de Saint-Bertin, et qui est sorti des mains d'artistes lorrains qui travaillaient au xii[e] siècle un peu partout, aussi bien à Saint-Denis que sur les bords du Rhin, prouvant ainsi qu'à cette époque l'art de l'orfèvrerie était international. On ne peut dire davantage que les deux reliquaires provenant de l'Abbaye de Saint-Riquier sont flamands, tellement le style de la ciselure, les formes, l'application des nielles, sont des caractères qu'on retrouve dans toutes les œuvres d'orfèvrerie de tous les pays flamingants d'alors.

Tout à fait à part doit être classé et admiré le monument peut-être le plus beau de toute l'orfèvrerie française du Moyen Age, le Calice d'or de saint Remi, de la Cathédrale de Reims, d'une forme si pure, d'un richesse si sobre et si discrète de décoration, avec ses gemmes, ses émaux et ses filigranes.

Les Limousins étaient déjà célèbres comme émailleurs, bien avant que Suger n'ait appelé des artistes lorrains à Saint-Denis. Mais, d'esprit essentiellement conservateur, ils ne se dégagèrent que très lentement des influences byzantines qui ont pesé pendant tant de siècles sur l'art occidental. Apparu dès le ix[e] siècle, le procédé du champlevé ne détrôna pas les autres procédés comme le cloisonné, qui survécut longtemps à côté lui, et que d'ailleurs il contrefit pendant longtemps. Au xii[e] siècle, le champlevé ou taille d'épargne était un art savamment pratiqué en France, et déjà un des principaux éléments décoratifs de l'orfèvrerie. Les personnages sont émaillés à plat, sur un fond de cuivre ou un fond émaillé, comme le saisissant Geoffroy Plantagenet, plaque tombale, qui, de l'église Saint-Julien du Mans, est passée au Musée de la ville. Deux autres monuments du même genre, la plaque tombale d'Eulger, évêque d'Angers, dont Gaignières a laissé une aquarelle, et l'admirable effigie mortuaire de Saint-Nicolas de Bari, publiée l'an dernier par M. Bertaux dans le recueil des Mélanges Piot, affirment bien tous deux une origine limousine indéniable.

A la fin du siècle, l'émail appliqué sur des reliefs apparaîtra, puis le relief en pure orfèvrerie sera assez généralement employé, et on verra à Limoges appliquer sur des fonds émaillés des têtes fondues et ciselées en relief. Le xiii[e] et le xiv[e] siècle furent, pour Limoges, des époques d'activité artistique extraordinaires. Les ateliers laïques avaient détrôné les ateliers monastiques et répandaient à travers l'Europe des châsses comme celles d'Ambazac, de Bellac, de Sarrancolin, de Gimel ou de Nantouillet, des crosses comme celles des collections Martin Le Roy, Oppenheim, Bardac ou Chandon, des pyxides comme celles de la marquise Arconati ou de Sir Taylor, des croix processionnelles comme celles de Chartres, d'Amiens, de Bordeaux, de Bourges. Quelques-unes des châsses que nous venons de citer portent des personnages en relief entièrement émaillés, les têtes sont tantôt exprimées à plat, tantôt rapportées en relief. Le fond de métal est parfois gravé délicatement d'un dessin vermiculé, et les monuments qui portent ce signe sont d'un travail particulièrement précieux et d'une grande beauté de couleur dans les émaux. L'atelier qui les produisit était sans doute composé d'ouvriers habiles et très artistes. Toutes ces œuvres allèrent porter en Espagne, en Italie, dans les pays du Nord, la renommée de l'industrie des bords de la Vienne.

Pendant ce temps, les artistes du nord de la France et des pays flamands poursuivaient leurs travaux d'orfèvrerie pure, où le champlevé n'avait pas, comme à Limoges, supplanté les autres éléments décoratifs. Ils apportaient peut-être dans leurs recherches plus de goût, un

style plus sévère qui s'inspirait plus étroitement de l'architecture contemporaine. Le Calice de saint Remi est le plus pur chef-d'œuvre que nous ait laissé le XIIe siècle. Le beau ciboire d'argent doré de la Cathédrale de Sens, le reliquaire de la Sainte-Épine des Augustines d'Arras (Collection S. Bardac), les croix d'Amiens et de Rouvres, le bras reliquaire du Musée de Rouen, sont parmi les chefs-d'œuvre du XIIIe siècle. Dans ces pièces d'orfèvrerie de toutes formes, tous les procédés se trouvent pratiqués souvent par des mains rudes, dépourvues d'adresse : mais la conviction y est arrêtée, le style de l'époque respectueusement suivi, et le caractère ornemental toujours juste et exactement adapté à l'objet. Les matières les plus diverses, or, argent, émail, pierres fines, y sont utilisées avec un sens étonnant de la couleur, de l'harmonie et de la composition décorative.

Nous savons par les textes que les XIVe et XVe siècles virent apparaître en France les pièces les plus somptueuses que l'orfèvrerie ait produites. La merveilleuse coupe d'or émaillé, qui provient sans doute du trésor de Charles V, est passée malheureusement de la collection du baron Pichon au British-Museum, et nous devons à tout jamais regretter de n'avoir pas su la conserver dans nos collections nationales. La Rétrospective n'a pu montrer que le charmant Reliquaire aux angelots de Jaucourt, la Couronne du Paraclet d'Amiens, le Reliquaire de Sainte-Aldegonde de Maubeuge, les *ex-voto* offerts par Henri II et Henri III à la Cathédrale de Reims, et des fragments, comme les deux figurines d'or de M. Corroyer.

Le goût de l'orfèvrerie fut loin de se ralentir au XVIe siècle, et l'influence italienne n'avait pas attendu la venue de Cellini pour s'y faire sentir. Mais une nouvelle forme de l'émaillerie, l'émail peint, allait jouir d'une vogue incroyable, et sa pratique n'allait pas tarder à s'introduire dans la plupart des œuvres d'orfèvres.



# CHÂSSE

*Émail champlevé, Limoges*

XIII[e] SIÈCLE

Ancienne cathédrale d'Apt (Vaucluse)

De style encore roman, cette châsse en émail champlevé, à fond vermiculé, présente, dans des compartiments séparés par des piliers, des bustes de saints à têtes auréolées, rudes et sauvages.

# COUVERTURE

*Orfèvrerie*

X$^{e}$ SIÈCLE

## ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT GAUZELIN

Cathédrale de Nancy

PLAT SUPÉRIEUR

---

Le plat supérieur est décoré, au centre, d'une croix faite de plaques filigranées réunies par un médaillon central sur lequel la Vierge est représentée à mi-corps, en émail cloisonné sur fond d'or. Quatre disques, émaillés, cantonnent ce médaillon et alternent avec des filigranes et des pierreries. Entre les bras de la croix, et faisant le fond de la reliure, des plaques d'argent gravé représentent les quatre Évangélistes et leurs symboles. Le dessin de ces figures assises est remarquable de sûreté, et le style excellent évoque le souvenir des plus belles miniatures carolingiennes.

Le bord de la reliure est orné d'une série de compartiments rectangulaires filigranés et gemmés.

Publié par Auguin *(Monographie de la cathédrale de Nancy)*. Planche X.



# COUVERTURE

*Orfèvrerie*

X^e^ SIÈCLE

ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT GAUZELIN

Cathédrale de Nancy

REVERS

---

Le revers est recouvert d'une plaque d'argent repoussé, une croix portant au centre l'Agneau pascal, cantonné des symboles des quatre Évangélistes.

Sauf une insignifiante restauration qui date de l'époque gothique, le plat supérieur de cet évangéliaire date bien de l'époque de saint Gauzelin, qui fut évêque de Toul († 962). Le revers, au contraire, semble être d'un orfèvre moins habile du XI^e^ siècle.



# CALICE ET PATÈNE

## DE SAINT GOZLIN

*Or*

X^e^ SIÈCLE

Trésor de la cathédrale de Nancy

---

Le calice et la patène sont en or, enrichis tantôt de pierreries, tantôt de petits émaux cloisonnés, d'une technique curieuse et d'une couleur admirable, qui sont enchâssés au milieu de rinceaux en filigrane. Certains ont émis l'étrange opinion que ces objets d'orfèvrerie rappelaient l'art byzantin ; opinion admissible, si l'on entend parler de l'influence qui s'y fait sentir ; mais qu'on doit repousser, au point de vue de la technique et de l'exécution.

La tradition veut qu'ils aient appartenu à saint Gozlin, évêque de Toul, mort en 952, ainsi que la Couverture d'Évangéliaire publiée dans ce recueil, et le Peigne d'ivoire. Ainsi que les plus anciens monuments du trésor de l'abbaye de Conques en Rouergue, nous avons là quelques spécimens, tout à fait précieux pour la France, de l'art pratiqué dans les grandes abbayes carolingiennes. Et Toul, siège d'un grand évêché, devait posséder des ateliers monastiques analogues à ceux de Conques.

Tous ces objets, après avoir été conservés à l'ancienne cathédrale de Toul, sont passés au trésor de la cathédrale de Nancy.



# STATUE DE SAINTE FOY

*Or*

X$^{e}$ SIÈCLE

Trésor de l'abbaye de Conques en Rouergue

---

Assise sur un siège de vermeil à haut dossier, elle est posée de face, tête haute, bras étendus. Elle est vêtue d'une robe d'or semée de trèfles repoussés qui disparaissent sous l'abondance des pierreries de tout genre, émeraudes, onyx, cabochons, camées, intailles antiques, dues à la piété des fidèles, au cours des siècles. La tête, un peu en arrière, est couverte d'une tiare à la byzantine. Elle poursuit son rêve de deux grands yeux émaillés de blanc et de bleu. C'est bien la plus surprenante image d'orfèvrerie que nous ayons recueillie du Moyen Age.

A la fin du IX$^{e}$ siècle, les moines de l'abbaye de Conques étaient entrés en possession des reliques d'une sainte martyre d'Agen, sainte Foy. Les miracles opérés par l'intercession de la sainte devinrent si nombreux que la renommée s'en répandit dans l'Aquitaine et que les dons affluèrent en grand nombre à l'abbaye. Si bien qu'un siècle plus tard, vers 990, l'abbé Étienne I$^{er}$ eut l'idée de fabriquer de la sainte une image en or, dans l'atelier même d'orfèvrerie que Conques possédait, comme toutes les abbayes carolingiennes d'alors. Les miracles furent encore plus nombreux, et un écolâtre d'Angers, de passage à Conques au commencement du XI$^{e}$ siècle, a laissé le curieux récit des « Miracles de sainte Foy ».

Le trésor de Conques, découvert par Prosper Mérimée en 1837, fut étudié en 1861 par Darcel, qui en a laissé une monographie des plus complètes.



# A

DIT DE CHARLEMAGNE

*Orfèvrerie*

XI^e SIÈCLE

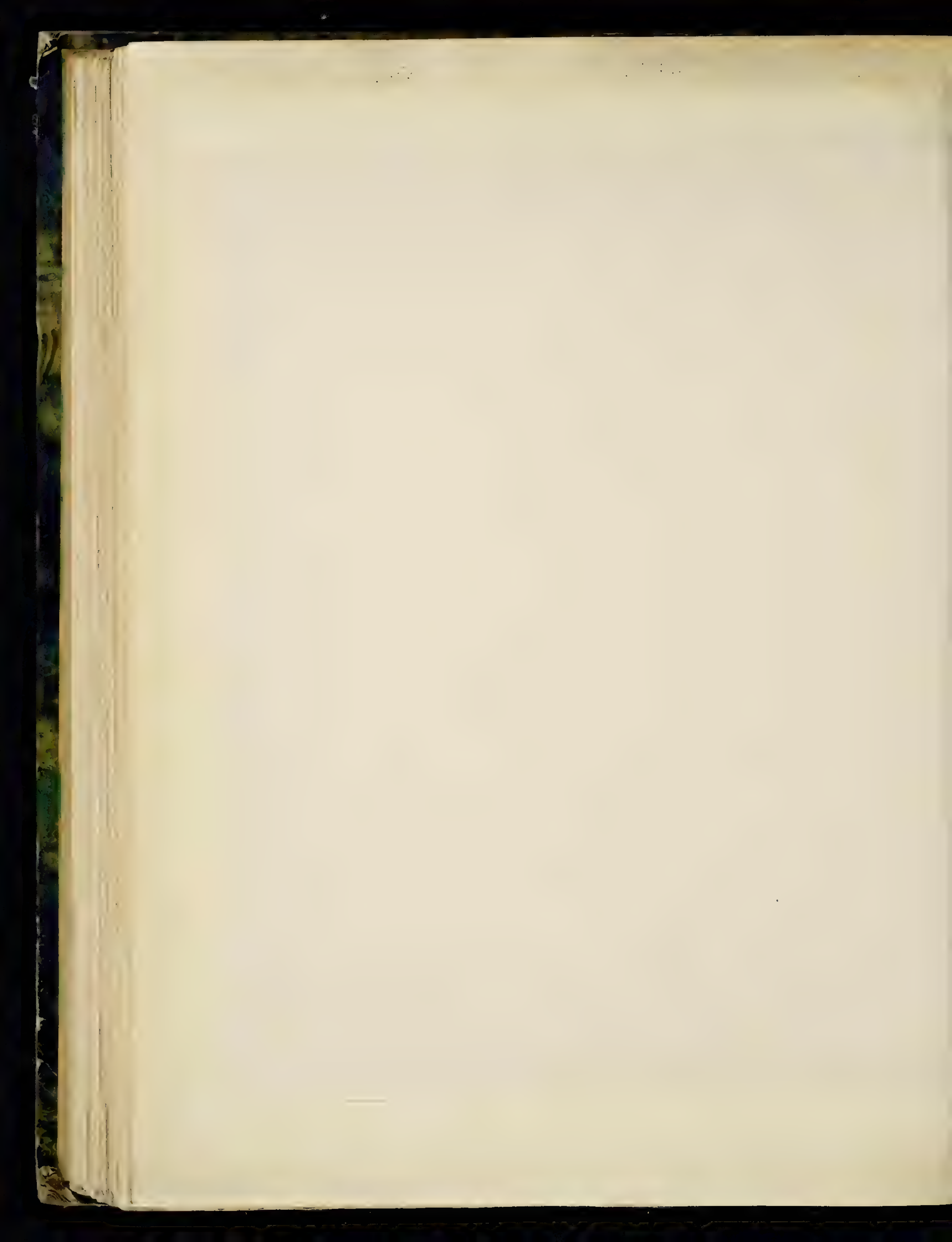
Trésor de l'abbaye de Conques en Rouergue

---

Cette pièce en forme d'A est en bois de chêne recouvert de plaques d'orfèvrerie en argent doré. Un anneau circulaire, dans lequel est enchâssée une grosse lentille en cristal de roche, forme son sommet ; les deux montants de la lettre, comme l'anneau, sont couverts de pierres cabochons entourées de filigranes en rinceaux. La base, sans doute rapportée ultérieurement, est décorée de larges rinceaux repoussés. Deux anges, en argent repoussé, fixés sur des morceaux de chêne, se dressant au-dessus de la base, sont aussi des additions moins anciennes.

Suivant une tradition qui avait cours dans les abbayes d'Aquitaine au XII^e siècle, Charlemagne aurait légué à vingt-deux abbayes de son empire, fondées par ses soins, autant de reliquaires affectant chacun la forme d'une lettre de l'alphabet. L'abbaye de Conques, dans cette distribution, aurait reçu la lettre A. — Pour des raisons historiques, M. Émile Molinier rejette une semblable hypothèse ; Charlemagne, si l'on admettait même un semblable partage, ne l'aurait jamais fait aux abbayes d'Aquitaine, mais aux abbayes des bords du Rhin, où il résidait habituellement.

On sait qu'il fut fabriqué à Conques, à la fin du XI^e siècle, deux grands crucifix, qui nécessairement portaient appendues à leurs bras horizontaux les lettres A et Ω. Il n'est guère douteux que l'A de Charlemagne n'en provienne. Et si l'on examine attentivement la base talutée qui réunit les deux jambages, on s'aperçoit qu'elle est rapportée et formée de fragments provenant d'antitulus où se lit *« Jesus Nazarenus Rex Judæorum »*. La grandeur des caractères, qui ne pouvaient s'appliquer qu'à une croix de dimension exceptionnelle, permet de supposer que ce titulus est le dernier vestige de la croix de Conques, à laquelle l'A était suspendu.





# RELIQUAIRE

## (CHEF DE SAINT BAUDIME)

*Cuivre doré*

XII$^{e}$ SIÈCLE

Église de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme)

« Dans le dernier tiers du XIII$^{e}$ siècle, dit Labarte, les orfèvres étaient devenus des statuaires si habiles que les châsses en forme de tombes ou d'églises furent abandonnées, et qu'on préféra pour les reliquaires la statue ou le buste du saint dont les reliques étaient conservées. » Cette affirmation est bien erronée. Les châsses furent loin d'être abandonnées au XIII$^{e}$ siècle, et bien des chefs reliquaires qui nous ont été conservés datent de la fin du XII$^{e}$ ou du commencement du XIII$^{e}$ siècle. Ceux qui sont originaires des provinces du centre, surtout du Limousin, sont encore assez nombreux. Celui de saint Baudime, à Saint-Nectaire, est, comme tous ceux de ce genre, un véritable travail de chaudronnerie artistique; il est fait d'une lame de cuivre dorée, appliquée sur une âme de bois. Le vêtement, dont les plis sont largement indiqués, est orné d'orfrois et de cabochons. La face du saint est d'une sauvagerie et d'une rudesse inoubliables, avec ses cheveux ramenés sur le front en petites nattes roulées, ses yeux vitreux, son menton carré où, par un travail de martelage, est indiquée une barbe rude et rasée qui recommence à pousser.

Saint Baudime est un des prêtres qui accompagnèrent saint Nectaire, disciple de saint Austremoine, premier évêque de Clermont.

Conf. ABBÉ FORESTIER (*Église et Paroisse de Saint-Nectaire,* Clermont, 1887).
AMBR. TARDIEU (*L'Auvergne Illustrée*).
E. RUPIN (*L'Œuvre de Limoges,* p. 86).

---

Le fond est ici indiqué par une pièce de la Suite de Tapisseries de saint Gervais et saint Protais (XV$^{e}$ siècle), appartenant à la cathédrale du Mans, où l'inscription nous apprend que « Néron promit grands biens (aux deux saints) pour délaisser la foy, ce qu'ils refusèrent, en disant que les bñs et honeurs mondains n'estoient que fieus et pourritures » : ce qui leur valut la prison et le supplice.


grans biens a . s . geruais Ds . pthais
honeurs mondains uestoiet que fu
Comment ceu de zechel tils metre en pr
et saint mathais .

## RELIQUAIRE, DIT DE SAINT-SERNIN

*Cristal de roche et argent doré*

XII$^{e}$ SIÈCLE

Eglise de Château-Ponsac (Haute-Vienne)

Le reliquaire, en cristal de roche, est porté par un pied en argent doré décoré de filigranes, de pierres cabochons et d'émaux cloisonnés. Sous le pied une inscription indique les reliques qu'il contenait. Cette pièce d'orfèvrerie du XII$^{e}$ siècle, si caractéristique, provient sans doute du trésor de l'abbaye de Grandmont.

## LA RÉSURRECTION

*Groupe, vermeil et cuivre doré*

1547

Cathédrale de Reims

Sur une terrasse est porté le sépulcre d'agate, que le Christ enjambe. Autour de lui, quatre soldats en armure sont assis ou couchés. La terrasse est entourée d'un mur hexagone allongé, crénelé, muni aux angles de tourelles où un ange tient une banderole. Des doubles D blanc et noir y alternent avec trois croissants enlacés accompagnant un petit cartel portant l'inscription : « Henricus Secundus consecrandus huc me asportavit 1547. » Don de Henri II à la cathédrale de Reims.

Publié par TARBÉ (*Les Trésors de Reims*).

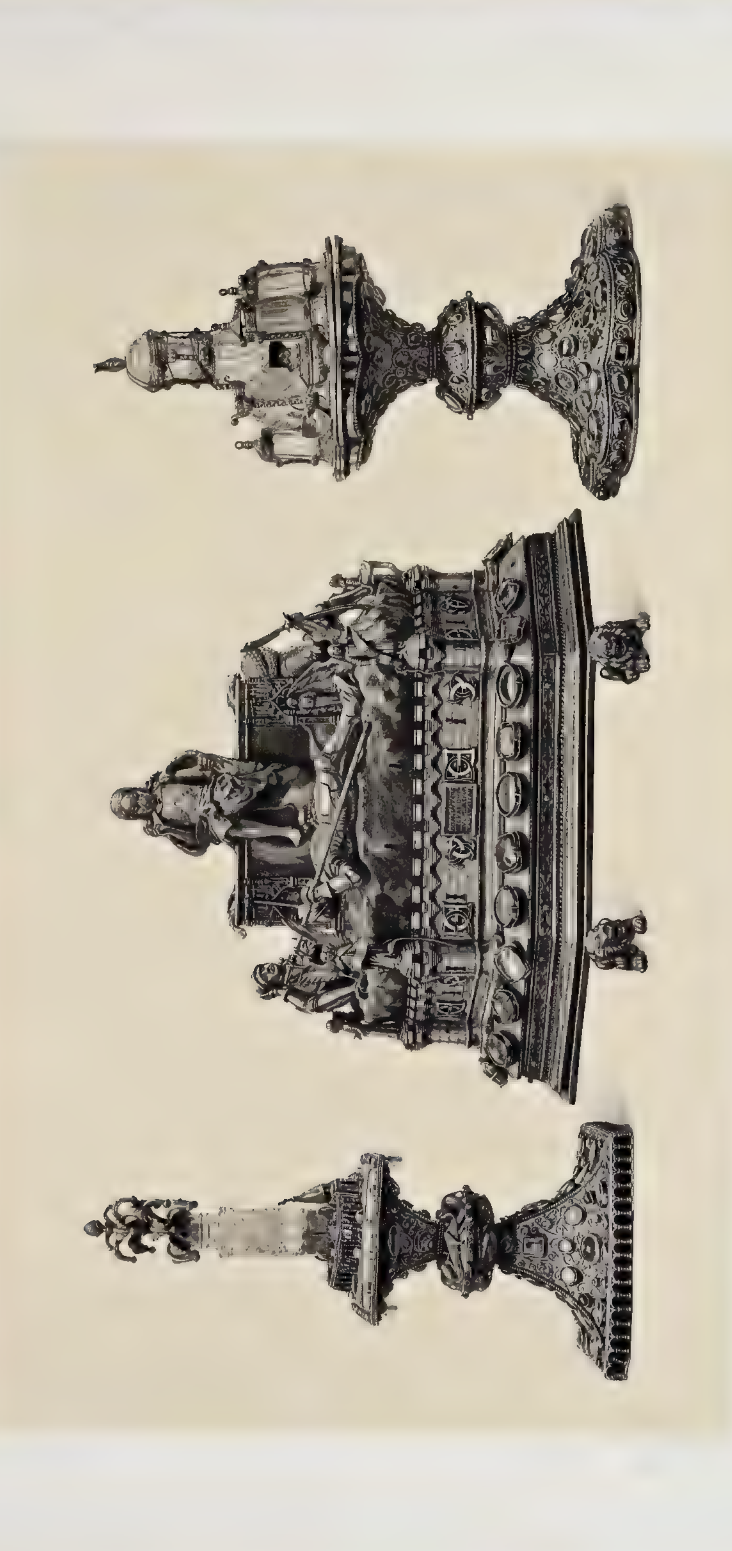
## RELIQUAIRE

*Cristal de roche et cuivre doré*

XII$^{e}$ SIÈCLE

Eglise d'Arnac-la-Poste (Haute-Vienne)

Un plateau surmonté de six flacons en cristal de roche disposés autour d'un septième plus élevé, est porté sur un pied en cuivre doré décoré de filigranes, de pierreries et de camées.



# CALICE, DIT DE SAINT REMI

*Or*

XII^e SIECLE

Trésor de la cathédrale de Reims

La coupe d'or hémisphérique est montée sur un pied circulaire dont la fusée courte est interrompue par un nœud d'or décoré de filigranes, de pierreries et d'émaux cloisonnés. Des bandes d'or filigrané enchâssent des cabochons, et des émaux décorent la panse de la coupe et le pied.

D'une forme impeccable, d'une pureté de lignes que n'a pu compromettre la richesse des ornements, ce calice est un des plus absolus chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie du Moyen Age. On y trouve, fidèlement respectés, tous les préceptes que le moine Théophile donnait, dans son *Essai sur divers arts*, aux ouvriers des métaux précieux et auxquels s'est pliée la discipline des ateliers du Moyen Age.

Ce calice faisait autrefois partie du Trésor de la cathédrale de Reims, puis passa dans celui de Saint-Denis. Il avait été déposé en 1792 au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, où il resta jusqu'en 1861, époque à laquelle il fut restitué au Trésor de la cathédrale de Reims.



# PIED DE CROIX

*Cuivre champlevé et émaillé*

XII$^{e}$ SIECLE

Musée de Saint-Omer

---

En forme de pilastre rectangulaire, surmonté d'un chapiteau enrichi de figures, monté sur une base hémisphérique que portent quatre figures d'apôtres.

Les émaux qui décorent les surfaces indiquent une influence byzantine manifeste. Mais la couleur de ces émaux est indiscutablement celle de tous les émaux qui, à l'époque romane et à la première époque gothique, virent le jour sur les bords du Rhin et de la Meuse.

Ce pied de croix, qui appartint à l'abbaye de Saint-Bertin, avant d'être recueilli par le Musée de Saint-Omer, y aurait été exécuté sur l'ordre de Simon II, quarante-cinquième abbé de Saint-Bertin (1176-1186). (Voir étude de M. Deschamps de Pas, *Annales archéologiques*, tome XVIII.)

Ce monument est, en outre, du plus haut intérêt à rapprocher d'un pied de croix, aujourd'hui disparu, que Suger, abbé de Saint-Denis, fit exécuter pour l'abbaye et dont il a laissé une description dans le livre de son administration.


IGNA

# PLAQUE ÉMAILLÉE

## TOMBEAU DE GEOFFROY PLANTAGENET

*Émail champlevé*

XIIᵉ SIÈCLE

Musée du Man

---

Sous une arcature en plein cintre soutenue par des colonnes, surmontée de trois édicules, le prince est représenté debout, tenant de la main droite une épée nue et haute, et de l'autre un grand bouclier triangulaire, de couleur d'azur, chargé de quatre léopards gravés. Sa barbe et ses cheveux sont émaillés de jaune sur un fond à réseau de fleurettes blanches et bleu lapis. Il est coiffé d'un bonnet pointu, émaillé d'azur, au lionceau d'or. Son costume, celui des nobles au milieu du XIIᵉ siècle, se compose d'un manteau bleu de ciel, doublé en fourrures, agrafé sur l'épaule gauche ; d'une longue robe bleu clair, avec un bliaud vert par-dessus. Au sommet de la plaque, une inscription :

*Ense tuo princeps predonum turba fugatur*
*Eccle [s] iis que quies pace vigente datur.*

« Par ton épée, ô prince, la troupe des brigands est mise en fuite, et la paix rétablie donne le repos aux Églises. »

On a discuté sur l'identité du prince représenté sur cette plaque tombale : Labarte pensait que c'était Henri II Plantagenet, roi d'Angleterre et duc d'Aquitaine. L'autorité de Ch. de Linas et de M. Émile Molinier doit nous faire accepter le nom de Geoffroy Plantagenet et admettre que cette plaque a été faite, après la mort du prince, pour son tombeau, que lui fit élever l'évêque Guillaume de Passavant, dans l'église Saint-Julien du Mans, entre les années 1151 et 1160. La plaque y demeura jusqu'en 1562. — On a discuté également sur l'origine de ce monument, que plusieurs archéologues ont longtemps considéré comme allemand. Il est maintenant acquis que ce monument se rattache à la fabrication de Limoges et en est la pièce la plus remarquable et la plus considérable (0ᵐ63 × 0ᵐ33) que nous possédions pour le XIIᵉ siècle.

Labarte (*Histoire des Arts industriels*).
Ch. de Linas (*Œuvres de Limoges, conservées à l'étranger*).
M. Émile Molinier (*Note sur les Origines de l'Emaillerie*).
M. E. Rupin (*Œuvre de Limoges*, p. 89).


PRINCEPS
QVIES PACE

# CHÂSSE

*Cuivre doré, champlevé et émaillé*

LIMOGES — FIN DU XII<sup></sup>e SIECLE

Eglise de Nanteuil, Seine-et-Marne

---

Cette châsse, en forme de maison, offre une diversité de sujets tout à fait rare.

Face antérieure : sur la caisse la Descente de Croix, la Descente aux Limbes de Jésus qui délivre trois élus que deux démons veulent retenir, et les Pèlerins d'Emmaüs.

Sur le toit, les Saintes Femmes au Tombeau et le *Noli me tangere*. Au revers, décoration de rosaces. Sur chaque côté, des arcatures trilobées abritant deux apôtres en réserve avec têtes en relief. Tous les personnages sont émaillés, à l'exception des têtes réservées et gravées au trait, et émaillées de rouge. Les robes sont généralement bleu clair bordées de blanc, et les manteaux bleu lapis bordés de bleu clair. L'émail vert est fréquemment employé. Le corps du Christ descendu de la croix est émaillé de blanc. Les émaux sont très puissants et d'une grande intensité de valeurs.

Ce monument a été publié avec reproduction en chromo-lithographie par M. Longpérier Grimoard (*Bulletin de la Société Archéologique de Senlis*. Tome III. page 209), et décrit de nouveau par M. E. Rupin (*Œuvre de Limoges*, page 367).



# TRIPTYQUE

## CHASSE DE SAINT-AIGNAN

*Émail champlevé, Limoges*

XIII$^{e}$ SIÈCLE

Cathédrale de Chartres

---

En forme d'édicule, à pignon aigu, reposant sur quatre pieds carrés, et muni de deux volets mobiles. A l'intérieur, sur un fond semé de grands rinceaux polychromes est figurée la Crucifixion avec des personnages en relief (le Christ ayant été remplacé par un bronze du XVII$^{e}$ siècle). Les volets sont ornés à l'intérieur, à gauche, d'une sainte debout tenant une croix, et, à droite, d'un apôtre. Mais ces deux personnages sont sans doute des travaux de restauration, étant beaucoup trop grands pour la mandorle qui devait les envelopper. On distingue encore derrière eux la silhouette des figures primitives qui devaient être assises.

Le meuble fermé présente, sur l'extérieur des volets, la Descente du Saint-Esprit : douze apôtres assis sous des arcatures trilobées, en trois registres, au-dessus desquels une main du Christ est ouverte et laisse échapper des flammes rayonnantes.

Ce monument d'émaillerie, sorte d'armoire qui devait servir de reliquaire ou de garde d'images sacrées, est un spécimen excessivement rare par sa dimension et sa conservation. Seule, une grande châsse, trouvée récemment dans une fouille opérée en Angoumois, peut en être rapprochée.

D'après la tradition, ce monument ne serait entré au trésor de la cathédrale de Chartres qu'au commencement de ce siècle, après le pillage de l'église de Saint-Aignan. Il aurait été racheté par un orfèvre de la ville pour le compte de la fabrique de la Cathédrale pour la somme dérisoire de 161 fr. 50.

Conf. Ch. de Linas *(Emaux limousins et triptyque de la cathédrale de Chartres).*
de Mély *(Trésor de la cathédrale de Chartres).*
E. Rupin *(L'Œuvre de Limoges*, page 500).



# GRANDE CROIX

*Cuivre champlevé et émaillé*

XIIIe SIÈCLE

Musée de Chartres

---

Dès la fin du XIIIe siècle, en même temps que les Limousins fabriquaient des émaux plats et des émaux où étaient rapportées des têtes en relief, ils faisaient aussi des pièces où, sur des fonds de cuivre émaillé, on appliquait des personnages en relief. La croix du Musée de Chartres en est un notable exemple. La figure du Christ couronné, les reins ceints d'un jupon un peu long, les yeux indiqués par deux perles d'émail qui viennent donner au regard une singulière fixité, paraît offrir des caractères d'archaïsme, auxquels on ne doit pas s'arrêter : c'est un type traditionnel qui, du XIIe siècle, est passé au XIIIe sans modifications essentielles, ni dans l'attitude, ni dans le vêtement.

Au revers, le Christ est représenté bénissant à la latine, chaque extrémité de la croix portant la représentation d'un des symboles des Évangélistes.



# CROIX RELIQUAIRE A DOUBLE CROISILLON

*Filigrane d'argent*

XIII[e] SIÈCLE

Église de Rouvres (Côte-d'Or)

Les croix à double croisillon étaient destinées à renfermer un fragment de la vraie croix, ainsi celle de l'hôpital de Laon (Musée du Louvre). Les deux faces sont recouvertes de filigranes d'argent doré ornés de feuillages estampés, de perles, de pierres cabochons et de camées antiques. Une figure du Christ, portant la couronne, les reins ceints d'une étoffe, est attachée au croisillon supérieur.

# MONSTRANCE ET RELIQUAIRE

*Argent niellé et bronze doré*

XIII[e] SIECLE

Église de Saint-Riquier (Somme)

La monstrance est formée d'une custode octogonale ajourée qui contenait jadis un tube en cristal, et surmontée d'un couvercle pyramidal à huit pans gravés de rinceaux. A droite et à gauche, deux tourelles cylindriques, à créneaux et à toits coniques, sont portées par deux grandes volutes qui se rattachent au nœud décoré de cabochons en argent niellé. Le pied est décoré de six médaillons ronds en argent niellé.

Le reliquaire est composé d'un vase en cristal de roche, orné de deux anses faites d'un dragon ailé en bronze doré, et surmonté d'un couvercle pyramidal. Il repose, par un nœud godronné, sur un pied circulaire orné de rinceaux gravés et de six médaillons ronds en argent niellé ; des quatre qui subsistent, trois portent des motifs ornementaux, le quatrième une figure d'abbé.

Ces deux pièces d'orfèvrerie se rattachent, par leurs détails de fabrication, et en particulier par les nielles, à l'orfèvrerie flamande.

(*Album de la Société des Antiquaires de Picardie*, dixième fascicule.)



# CHASSE

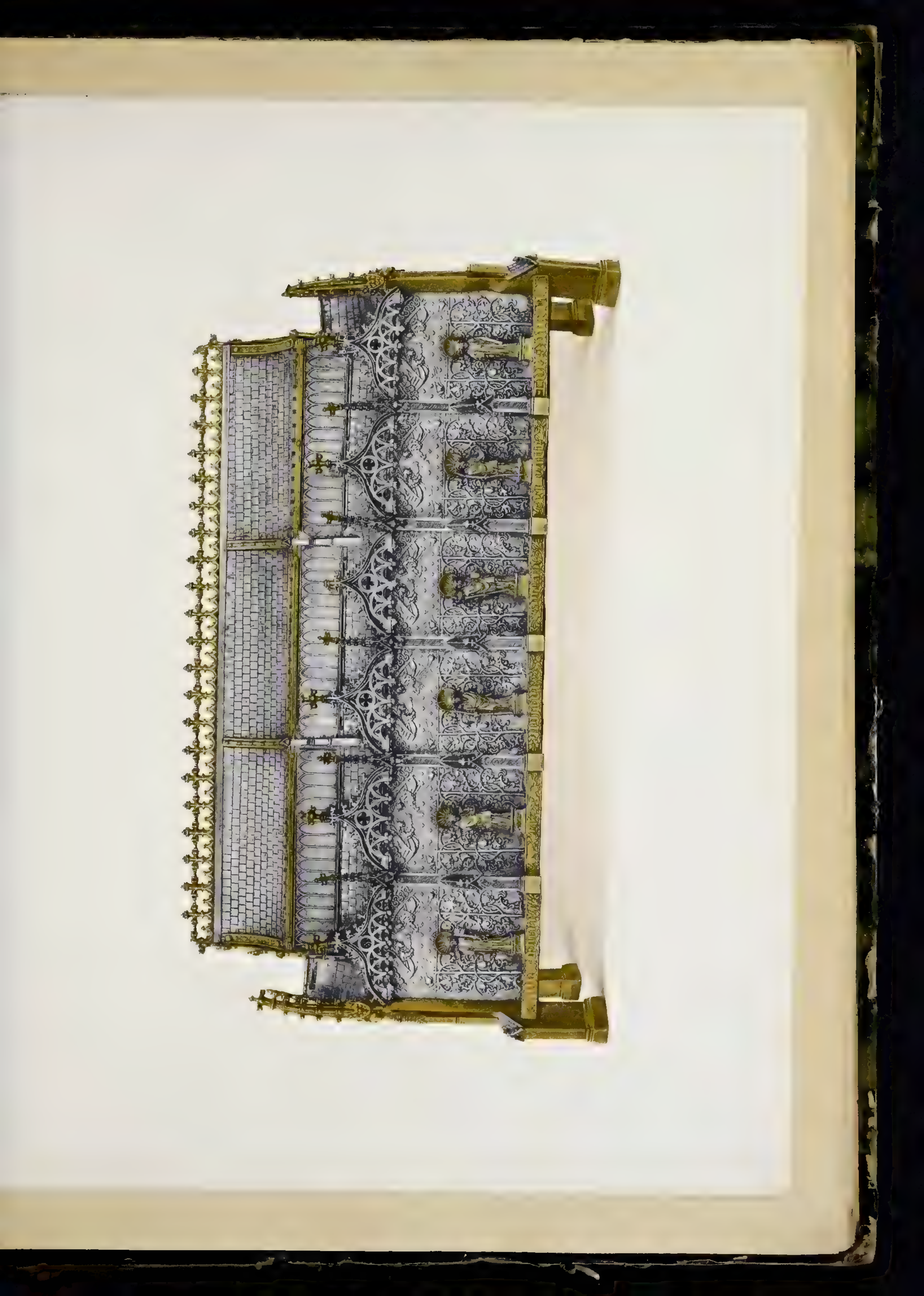
*Argent repoussé et doré*

XV^e^ SIÈCLE

Église de Murtin (Ardennes)

Cette châsse est un spécimen excellent de ces nombreux monuments d'orfèvrerie dans lesquels, dès la fin du XIV^e^ et pendant le XV^e^ siècle, l'architecture allait se substituer à la statuaire. Sans doute, les formes architecturales étaient apparues déjà dans l'orfèvrerie du XII^e^ siècle, puis du XIII^e^ *(Châsse de saint Taurin d'Évreux)*; mais elles deviennent, au XV^e^ siècle, prédominantes, au point qu'en changeant les proportions, l'œuvre de métal pourrait souvent se traduire exactement en pierre. Ce ne sont que toits élevés, arcs-boutants, contreforts, surmontés d'aiguilles à crochets feuillagés. Et souvent, comme dans cette châsse de Murtin, des petites statues de saints ou d'apôtres, en argent fondu, se mêlent à cette architecture; ils apparaissent ici, dans six compartiments architectoniques, sur un fond de rinceaux fleuris repoussés dans la feuille d'argent, tandis qu'au-dessus de leurs têtes deux anges planant agitent des encensoirs.

Le caractère de ces statuettes de saints nous laisserait supposer que ce monument a pu voir le jour dans les pays flamands, sinon dans les régions françaises qui leur étaient limitrophes.



# TRIPTYQUE

*Émail peint*

DEUXIÈME MOITIÉ DU XV$^{e}$ SIÈCLE

Collection de M. Cottereau

Partie centrale : le Christ en croix entre les deux larrons ; à droite, Longin lui perce le flanc, les Saintes femmes et saint Jean se tiennent au pied de la croix, à gauche des cavaliers

Sur le volet droit, saint Jacques en pèlerin lit un livre

Sur le volet gauche, sainte Catherine, tenant baissé le glaive, sur la lame duquel se lit : *Ave Maria, Monvaerni.*

Ce triptyque est donc un monument des plus précieux pour étudier ce mystérieux artiste, le précurseur de tous les peintres émailleurs de Limoges qui, dès la deuxième moitié de xv$^{e}$ siècle, apportait déjà dans la technique de l'émail peint une grande habileté, et surtout un étonnant caractère.

Ce triptyque célèbre est passé en 1884 de la collection Odiot dans la collection de M. Cottereau



# LES ÉMAUX PEINTS



Il est intéressant de constater, ainsi que le faisait tout récemment M. Émile Molinier, dans *la Gazette des Beaux-Arts*, que l'art industriel de l'Émaillerie à Limoges, en le prenant aux deux principales étapes de son évolution, après avoir brillé d'un si vif éclat, a, pour des causes identiques, langui, puis s'est desséché, étouffé par des traditions routinières d'où les ateliers limousins n'ont su se dégager. Il fallut un siècle de silence et d'oubli, tout le XVe, pour que Limoges, grâce à l'émail peint, pût se relever de la faillite de ses industries d'art, et reprendre, dès le début du XVIe siècle, une marche glorieuse qui la mena jusqu'au milieu du siècle suivant.

L'émail peint, somme toute, peut être assimilé en ses procédés à une peinture sur verre, puisque l'émailleur exécute son sujet au moyen de couleurs vitrifiables, d'émaux, sur un autre émail étendu sur une plaque de cuivre, et qui lui sert de matière subjective. Et il est curieux de constater qu'à l'origine de cette fabrication on retrouve les peintres verriers, en Italie comme en France, à Murano comme à Limoges. Faut-il admettre qu'il y ait eu influence exercée d'un pays sur l'autre, et que les Italiens aient été les initiateurs des Limousins ? Il est évident que les Vénitiens avaient, au XVe siècle, de nombreux comptoirs commerciaux à Limoges, et qu'ils durent y importer des verreries dont les artistes de Limoges purent s'inspirer. Mais ces derniers, en gens pratiques, virent tout de suite le parti qu'ils pourraient tirer de ce procédé de l'émail peint, et au lieu de prendre comme matière subjective l'argent, ils employèrent le cuivre, réduit en feuilles minces, et permettant de donner à ces produits un caractère commercial qu'ils ne pouvaient avoir en Italie.

Il existe des spécimens d'émail peint français plus anciens qu'on ne croit généralement, et, il y a quelques années, M. Courajod découvrait au Musée des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers, deux petites pièces émaillées sur cuivre, provenant sans doute d'une ceinture, et représentant des personnages en costume de 1450. Le recueil de Gaignières renferme un dessin d'une pièce plus importante, qui n'existe plus malheureusement, un hanap ou coupe couverte, sur la panse de laquelle des seigneurs et dames chassent, vêtus à la mode du temps de Charles VII. Un petit reliquaire de l'église de Saint-Sulpice-les-Feuilles et une plaque du Musée de Limoges nous fournissent des dates certaines : le premier, dont la base est décorée d'émaux peints, porte les armoiries de Guillaume Lallemand, abbé de Grandmont en 1477, la seconde celles de Jean de Montbas, évêque de Limoges de 1486 à 1510.

Il existait, à l'Exposition rétrospective du Petit Palais, un émail peint du xv^e^ siècle qu'il convient de signaler particulièrement. C'est un hanap, qui appartient à M. Thewalt, bourgmestre de Cologne, et qui est entièrement décoré en grisaille, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Sur un fond noirâtre, des singes jouent au milieu de rinceaux. Le modèle fut indéniablement une estampe des Pays-Bas ou d'Allemagne. Et cependant il est impossible, d'après la technique, de ne pas reconnaître là un monument français, quelque étrangère qu'ait pu être la source d'inspiration du peintre-émailleur.

Aux dernières années du xv^e^ siècle il convient d'attribuer toute une série d'émaux peints signés d'un mystérieux artiste qui se serait nommé *Monvaerni*. On a dit que c'était un nom tronqué, ou incorrectement orthographié. Une pièce de la collection Dzialynska porte la signature Monvaer, un triptyque de l'ancienne collection Odiot, prêté à la Rétrospective par M. Cottereau, porte le nom Monvaerni. Une plaque rectangulaire, représentant un saint Martin (collection S. Bardac) et une autre plaque, une Mise au Tombeau de la collection G. Chalandon, semblent bien des œuvres du même artiste. Ce n'était pas un dessinateur impeccable, mais c'était du moins un remarquable coloriste, très habile à rehausser d'or les tonalités déjà riches de ses émaux. Il aimait, comme dans les tapisseries de cette époque, établir des premiers plans avec des plantes et des fleurs de fantaisie très naïvement traitées.

Les auteurs d'émaux peints n'avaient aucune imagination, il n'est pas une de leurs œuvres qui soit de création personnelle ; toutes sont des traductions, presque toujours même des copies d'estampes allemandes, flamandes ou françaises de l'époque. Ceux qui ont fait des portraits s'adressaient alors à des dessinateurs de métier qui exécutaient les figures, que les émailleurs n'avaient ensuite qu'à reporter.

Dès le début du xvi^e^ siècle, on peut constater l'existence à Limoges de familles d'émailleurs, véritables dynasties qui se perpétueront jusqu'en plein xvii^e^ siècle. Celle des Pénicaud paraît être la plus ancienne, du moins par son chef *Nardon,* qui naquit vraisemblablement entre 1470 et 1480 et qui vivait encore en 1539. Il emprunte lui aussi ses sujets aux graveurs flamands ou allemands ; il les traduit en des scènes religieuses, sur des plaques réunies en diptyques ou triptyques ; ses émaux se recommandent par une coloration particulière, une sorte de ton violacé donné aux chairs et l'emploi de l'or dont les vêtements sont légèrement rehaussés. Dans les compositions qui ne sont pas à fonds d'architecture et où le paysage intervient, le ciel, d'un bleu intense, est semé d'étoiles d'or. Toutes ces caractéristiques se trouvent dans les beaux triptyques du Musée d'Orléans et du Musée de Bourges, dans la curieuse châsse de saint Loup à la cathédrale de Troyes et dans certains émaux des collections Boy et Cottereau.

Jean I^er^ Pénicaud, frère ou neveu de Nardon, se différencie de lui par l'emploi un peu excessif du paillon et le papillotage des tons. Les deux plaques de la collection Garnier

*(Descente de Croix* et *Résurrection)*, et la série fameuse de *l'Énéide*, prêtée par M. Jules Porgès, permettent de le juger entièrement. — Tout autre, et artiste bien plus délicat, est son frère Jean II Pénicaud, dont les émaux peints en grisailles sont des œuvres d'art exquises et raffinées, harmonieuses et douces. Et quand il emploie le paillon, la couleur ou l'or, il le fait toujours avec une grande discrétion. Les collections Paul Paix de Douai, Garnier, Bardac, Mannheim et les Musées d'Aix et de Langres en ont présenté des exemplaires tout à fait beaux. — Avec Jean III, fils ou neveu de Jean II, apparaît le style de l'École de Fontainebleau, car nous sommes avec lui dans la seconde moitié du XVIe siècle. Comme dessinateur, il ne manque pas d'habileté et de sûreté, et ses émaux prétendent souvent au mérite de la véritable peinture ; les deux grandes plaques du Musée de Dijon *(Samson et Dalila)* sont ici importantes.

Des noms d'émailleurs moins connus, tels que Martin Didier, sont représentés par de belles œuvres comme la plaque des Trois Grâces de la collection du baron Oppenheim et le grand triptyque de M. Ch. Mannheim ; les deux Couly Nouailher et Pierre Nouailher par la plaque de la Crucifixion de l'église Saint-Remi de Reims et le coffret du Musée de Saint-Omer.

Deux peintres émailleurs, qui furent contemporains et acquirent à Limoges une véritable célébrité pendant le cours du XVIe siècle, nous permettront de clore par deux noms glorieux cette brillante série d'artistes. L'un d'eux, Léonard Limosin, a joui de son vivant d'une popularité que le temps a respectée. Il la dut surtout à ses portraits émaillés où il cherchait à fixer les traits de ses contemporains par des moyens strictement picturaux. Mais il lui fallait de plus apporter à cet art une habileté technique très grande et rester maître du feu de telle sorte que nul accident de four ne vînt modifier l'œuvre à son premier état. Il y avait acquis une telle sûreté que ses portraits eurent la même vogue que ceux des plus grands peintres de son temps. Les collections des barons Alphonse, Gustave et Edmond de Rothschild ainsi que celle de M. Maurice Kann, ont permis d'admirer quelques-uns de ces admirables portraits-médaillons, ceux de Catherine de Médicis par exemple. Léonard Limosin travaillait à la cour de François Ier et de Henri II, et s'inspirait souvent de dessins de maîtres, de Clouet par exemple. Une œuvre célèbre, et à juste titre, est le grand plat ovale connu sous le nom de Plat du Festin des Dieux, de la collection Alphonse de Rothschild. Les principaux personnages de la cour de Henri II s'y trouvent représentés, le Roi lui-même, sous les traits de Jupiter, entre Diane de Poitiers et Madame de Fleming. Cette pièce célèbre provient de la collection Fountaine.

Une de ses œuvres les plus considérables fut cette série des grands émaux représentant les Douze Apôtres, commandée par François Ier d'après les cartons du peintre Michel Rochetel. Après avoir décoré la chapelle du château d'Anet, ils furent transportés à l'église Saint-Père de Chartres. On en trouvera ici une représentation. C'est là, avec les deux retables de la Sainte-Chapelle que possède le Musée du Louvre, l'ensemble le plus somptueux que nous ait laissé Léonard Limosin, et par lequel il a cherché à s'élever jusqu'à la grande peinture décorative.

Le catalogue de l'œuvre de Léonard Limosin reste à faire ; ce serait une monographie d'une assez grande étendue et qui relèverait à son actif une longue série d'œuvres très variées. Le plus grand émailleur de Limoges mériterait un tel travail.

Pierre Reymond, le contemporain de Léonard Limosin, dont la famille a constitué, elle aussi, à Limoges une dynastie d'émailleurs, sera le seul et le dernier dont nous parlerons. Artiste de goût, dessinateur précis, on retrouve souvent dans ses œuvres une survivance de l'ancienne technique, celle de Jean Ier Pénicaud par exemple. Il se révèle souvent coloriste subtil dans l'art qu'il apporte à associer les bleus et les verts. On peut le juger excellemment

ici par la merveilleuse coupe, d'une coloration si délicate et si rare, et par deux petits coffrets de la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild. La renommée de Pierre Reymond fut sans égale dans l'art de décorer la vaisselle de dressoir, dont, pendant plus de cinquante ans, il a fabriqué un nombre de pièces considérable. Elles étaient le plus souvent décorées de scènes empruntées aux gravures de Marc-Antoine ; les revers sont toujours très ornés de cartouches, de rinceaux et de médaillons. Le beau service d'assiettes des Douze Mois, de la collection Ch. Mannheim, ne saurait être trop admiré.

Pierre Reymond, lui aussi, comme Léonard Limosin, s'était essayé dans des émaux décoratifs de grande dimension. Les pièces destinées à la décoration du château de Madrid, au Bois de Boulogne, et que le musée de Cluny a recueillies, en sont les témoignages. Mais il dépassa la mesure, et força inutilement les limites d'un art que la délicatesse de ses procédés devait maintenir dans de petites proportions.

On ne saurait pousser plus loin que le début du XVIIe siècle l'étude des peintres émailleurs de Limoges. Sans doute, des familles telles que les Courteys et les de Court produiront jusqu'au XVIIe siècle des artistes recommandables, et le nom de Suzanne de Court est un des derniers qui puissent être sauvés de l'oubli. Il règne encore sur leurs vies, malgré tous les documents qui ont pu être mis à jour, une incertitude qu'il restera difficile de dissiper. Toutes les familles anciennes d'artistes étaient encore alors représentées, mais leurs travaux n'étaient plus que de pratique, conduits par des traditions bien altérées : la note d'art y fait absolument défaut.



## COFFRET

*Émail peint*

ATTRIBUÉ A JEAN II PÉNICAUD VERS 1554

Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild

Ce coffret, avec sa monture en bronze doré, est décoré de plaques en émail peint représentant des scènes de l'Histoire Sainte, telles que le meurtre d'Abel par Caïn, les grappes de la terre promise, Daniel et l'idole du temple.

Le dessin très fin des personnages, la beauté éclatante des émaux et leur harmonie, le goût des grisailles, sont autant de raisons d'attribuer avec quelque certitude cette pièce à Jean II Pénicaud, l'un des meilleurs parmi les peintres émailleurs de Limoges du XVIe siècle

# PLAQUES

*Émail peint par Léonard Limosin*

1505-1577

Eglise Saint-Père de Chartres

---

Ces trois grandes plaques font partie d'une série de douze représentant les douze apôtres, qui fut commandée en 1545 à Léonard Limosin par le roi François Ier, d'après les cartons du peintre Michel Rochetel. Le peintre eut l'idée de donner à chaque apôtre le visage d'un personnage contemporain : François Ier est représenté en Saint Thomas, l'amiral Chabot en Saint Paul.

Exécutées sur fond blanc, ces figures sont traitées très largement, presque entièrement au pinceau, comme des peintures. Elles sont d'une grande harmonie de couleur, et remarquablement comprises décorativement.

La date de 1547, inscrite sur l'une des plaques, donne vraisemblablement l'indication de l'achèvement de ce travail. Ces émaux, après avoir décoré la chapelle du château d'Anet, furent transportés à l'église Saint-Père à Chartres.


S·BAR


S·IO


S·IA

# CATHERINE DE MÉDICIS

*Émail peint*

PAR LÉONARD LIMOSIN 1505 (?)-1577 (?)

Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild

---

La Reine est représentée jeune, posée de trois quarts à gauche, coiffée d'un tour garni de grosses perles, d'où tombe en arrière une coiffe. Elle est vêtue d'une robe à corsage décoré de croix.

Un collier de perles, enroulé trois fois autour de son cou, pend sur sa poitrine.

La plaque ovale d'émail est encadrée dans une bordure de bois doré enrichie d'émaux d'ornement.

C'est à dater de 1548, époque à laquelle Léonard Limosin devint valet de chambre et peintre-émailleur ordinaire du Roi, qu'il dût commencer la série de portraits des personnages de la Cour de France qui firent sa renommée. Les modèles lui en étaient fournis par les portraitistes de profession dont les portraits au crayon sont une source si précieuse de documents sur la société de l'époque. Il faut espérer qu'on dressera un jour le catalogue complet des portraits émaillés de Léonard Limosin, suite du plus haut intérêt iconographique.



# LE FESTIN DES DIEUX

*Émail peint par Léonard Limosin*

1505 (?) — 1577 (?)

Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild

---

Le fond du plat est décoré d'une scène représentant un festin où les dieux de l'Olympe sont remplacés par Henri II entouré de personnages de sa cour, vêtus ou dévêtus à l'antique ; sur le marli, des petits Amours se repassent de mains en mains des guirlandes de fruits.

La composition a été empruntée à Raphaël et représente l'histoire de Psyché. Léonard Limosin s'est plu à y substituer les visages des personnages de son temps. Jupiter apparaît, sous les traits de Henri II, au centre de la table. Deux femmes sont assises à ses côtés : l'une, vêtue de noir, a été supposée longtemps être Catherine de Médicis, l'autre, nue, passait pour être Diane de Poitiers. La femme en noir est reconnue maintenant être Diane de Poitiers, qui porte le deuil de son mari, le grand Sénéchal. L'autre femme, qui représente Vénus, serait, d'après les intéressantes investigations de M. Bouchot, le savant conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale, une Madame Fleming, une Écossaise venue en France avec Marie Stuart et qui obtint les bonnes grâces du Roi.

Ce plat, par la beauté de ses émaux et la richesse de ses harmonies, est une des œuvres les plus parfaites de Léonard Limosin. Il est signé et daté de 1555.

Conf. Henri Bouchot *(Catherine de Médicis)*, Paris, 1899.



# PLAT

*Email peint par Pierre Courteys, Limoges*

XVIe SIÈCLE

Collection de Sir George Salting

---

Ce plat est décoré d'un sujet allégorique : *le Printemps.*

Une femme est assise dans un char traîné par deux bœufs, deux béliers et deux colombes, tandis que, circulairement, devant et derrière elle, des jeunes gens et des jeunes filles vêtus à l'antique dansent aux sons d'une viole, d'une lyre et d'une flûte de Pan. Dans les fonds, des paysans se livrent aux travaux des champs.

C'est l'œuvre d'un émailleur limousin, Pierre Courteys, qui peut être considéré comme l'élève et l'imitateur de Pierre Reymond. La date de sa naissance est incertaine, et la date de 1545, relevée par Ardant sur un émail de Courteys, est la plus ancienne qu'on ait rencontrée. Il fit des émaux en grisaille, les chairs des personnages étant légèrement saumonées. Une de ses œuvres les plus considérables est au Musée du Louvre : les seize plaques émaillées retraçant les scènes de la Passion exécutées pour la chapelle du château d'Écouen. Quelques-unes des plaques faites pour la décoration du château de Madrid, au Bois de Boulogne, ont été recueillies par le Musée de Cluny.



# DEUX TRIPTYQUES

*Email peint par Nardon Pénicaud*

COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE

1 Musée d'Orléans. — 2 Musée de Bourges

---

Le Triptyque du Musée historique d'Orléans présente l'Annonciation dans le compartiment central, et les deux figures de David et d'Isaïe tenant des phylactères, sur les volets.

Le Triptyque du Musée de Bourges présente dans le compartiment central la Crucifixion et, sur le volet droit, le Portement de croix, sur le volet gauche, la Descente de croix.

Ils sont attribués tous deux à Nardon Pénicaud, le plus ancien peintre émailleur de Limoges dont le nom nous ait été transmis. Un émail du Musée de Cluny porte sa signature et la date de 1503. On sait qu'il vivait encore en 1539. Sa naissance peut donc, avec quelque raison, être placée entre les années 1470 à 1480.

Il a su tirer très bon parti des modèles flamands et allemands que lui fournissaient les estampes ; et, de l'emploi de l'or dans le modelé des vêtements, du lilas dans les chairs, des rehauts de lapis et de violet, il a su tirer des effets assez puissants d'harmonie.



## PENDULE

*Bronze doré et ciselé*

ATTRIBUÉE A GOUTHIÈRE (1740-?)

Collection de M. Henri Vever

Au cadran, surmonté de deux branches où se becquètent des colombes, sont adossées deux femmes nues, assises, dont les corps se terminent en volutes de feuillages ; elles tiennent une guirlande de fruits qui suit la forme inférieure du cadran.

La base de la pendule, portée sur six pieds en formes de toupies, est décorée sur la face d'une frise de petits amours jouant et luttant; sur les côtés, d'une frise de feuillages.

La grâce de la composition, plus encore peut-être que la ciselure extraordinairement précieuse et poussée de cette pendule, autorise à l'attribuer à Gouthière, le bronzier ciseleur célèbre. Cette préciosité de travail, qui confine parfois à la sécheresse, a été considérée, bien à tort, comme caractéristique des travaux de l'époque de Louis XVI.

## FLAMBEAUX

*Bronze doré*

ÉPOQUE LOUIS XVI

Collection de M. Chappey

Dans ces flambeaux, d'une extrême élégance, d'une très heureuse composition, il faut admirer le travail du ciseleur. A aucune époque on ne sut traiter d'une façon plus habile et plus légère le métal, devenu aussi souple qu'une cire entre les mains de l'artiste.



# ORFÈVRERIE CIVILE



Nous nous sommes occupés, dans un précédent chapitre, de l'orfèvrerie religieuse au Moyen Age et à la Renaissance, et nous avons vu l'importance du développement qu'elle prit jusqu'au XVIe siècle. Les Guerres de Religion, la Ligue et la Guerre de Trente Ans arrêtèrent un peu son essor, et l'on vit un artiste tel que François Briot créer, avec une matière de moindre valeur telle que l'étain, une orfèvrerie civile qui ne pouvait être d'usage commun, et que cette matière même, triste et terne, faisait assez pauvrement décorative. Elle remplaça pendant la seconde moitié du XVIe siècle cette orfèvrerie de bronze et de cuivre qu'on avait appelée dinanderie. L'étain étant une matière essentiellement malléable n'était jamais repris à l'outil, ni ciselé. On se contentait de le mouler et de le graver à la matrice. Les pièces moulées sont plutôt de la fin du XVIe siècle. On les coulait dans des moules de métal ou de pierre.

Nous savons qu'il y eut sous Louis XIII, en dehors de ceux qui nous ont été conservés, quelques beaux objets d'orfèvrerie religieuse fameux à cette époque. Le cardinal de Richelieu avait donné à la chapelle de la Sorbonne un très beau soleil d'or, qu'on montrait les jours de grande solennité. Le Garde-Meuble conserva, jusqu'à la fin du siècle dernier, la chapelle d'or que Richelieu avait offerte à Louis XIII, le 1er juin 1636, dont toutes les pièces étaient enrichies de rubis et de diamants. Notre-Dame de Lorette reçut, d'Anne d'Autriche et de Louis XIII, un groupe représentant le petit Louis XIV en or, porté par un ange d'argent, œuvre due vraisemblablement au sculpteur J. Sarrazin.

Les mémoires du temps, les contrats de mariages, les descriptions de festins et de ballets parlent fréquemment d'objets d'orfèvrerie de *vermeil*, dont l'emploi semblait être devenu fréquent. Le Louvre possède un coffret d'or ciselé en feuillages délicats, en rinceaux élégants, merveille de ciselure, qui aurait été offert à la reine Anne d'Autriche par Mazarin.

Lorsque Louis XIV prit en main le gouvernement du royaume, il s'adressa aux orfèvres pour rehausser, par l'éclat des matières précieuses, le luxe de ses appartements et de sa table du Palais de Versailles. L'orfèvrerie fut alors avant tout pompeuse et décorative. Claude Ballin fut un des orfèvres qui collaborèrent le plus heureusement, avec Lebrun, pour constituer ces merveilleux ensembles. En dehors de ses travaux d'orfèvrerie religieuse, qui furent importants, il créa une quantité de pièces d'orfèvrerie de service ou d'apparat, que Charles Perrault énumère complaisamment dans la notice qu'il lui consacra dans son livre des *Hommes Illustres*. Mais toutes ces belles choses étaient d'or, de vermeil ou d'argent, et le creuset du fondeur en a eu facilement raison. Il faut déplorer à tout jamais la fatale décision que prenait, le 3 décembre 1689, le Roi, de faire envoyer à la Monnaie toute la vaisselle plate qui servait sur ses tables, et les déclarations par lesquelles il invitait ses sujets à imiter son exemple. De pareilles mesures ont privé la France d'œuvres admirables. Un très petit nombre a survécu; les surtouts d'argent prêtés par M. Stein sont, de ce fait, des objets tout à fait rares.

Un artiste peu connu travaillait pour Versailles dès 1664 ; ce fut ce René Cousinet, dont nous ne savons rien d'autre, sinon qu'il donne le *Mai* à Notre-Dame en 1665, et qu'il fut garde du métier jusqu'en 1685. Ce fut sans doute son fils qui partit pour Stockholm en 1693 et qu'on retrouve encore, en 1700, orfèvre du roi de Suède. Serait-ce un autre de ses fils, ou un de ses petits-fils, cet Henri-Nicolas Cousinet, dont une œuvre d'orfèvrerie de table, capitale pour l'art de cette époque, fut exposée au Petit Palais ? C'est un service d'orfèvrerie en vermeil, qu'il aurait exécuté en 1729 pour la reine Marie Leczinska, à l'occasion de la naissance du Dauphin, et qui, après des pérégrinations à l'étranger, peut-être emporté, aux temps révolutionnaires, par une famille d'émigrés, est revenu en la possession de M. Chabrières-Arlès. Le service se compose de vingt-quatre pièces : une bouilloire et son trépied, un moulin, deux tasses montées en bronze avec leurs soucoupes, une théière, un sucrier, trois cuillères, un pot à crème, une pince, une passoire, des flacons, une sonnette et un bougeoir. C'est un des ensembles les plus exquis que nous ait laissés le règne de Louis XV; le travail de ciselure est d'une délicatesse extrême, l'ornementation tout à fait discrète et fine.

Avec Louis XIV, l'orfèvrerie, comme d'ailleurs les autres arts, avait dû marcher sous la discipline de Lebrun et des ateliers des Gobelins. On sent, avec Louis XV, que quelque chose a changé, qu'un peu plus de liberté et de fantaisie individuelle est laissé à l'artiste. L'orfèvrerie, qui jusqu'alors avait été essentiellement décorative et subordonnée à la décoration des plus belles salles des palais royaux, devient plus personnelle et plus intime. Le Roi ne fait plus seul la mode et ne régit plus seul le goût; les favorites ont donné leur avis et la Cour ne craint pas d'avoir le sien.

Claude Ballin, l'orfèvre de Louis XIV, avait laissé un neveu, auquel toutes les commandes du début du règne de Louis XV allèrent. Un seul artiste contre-balança à ce moment ses succès, c'était Thomas Germain, dont toute la Cour fut engouée, et dont les rares qualités de ciseleur furent exaltées par Voltaire lui-même. C'est dans le recueil de planches qu'il a réunies sous le titre d'*Éléments d'Orfèvrerie* qu'il faut l'étudier. Sans doute il fut, comme tant d'autres, influencé par le goût italien, et, ayant passé ses années de jeunesse à Rome, l'astre du Bernin l'avait ébloui. On peut lui reprocher souvent de la redondance dans l'ornement, un style inutilement

fougueux et agité. Ces défauts sont surtout flagrants dans les grands ouvrages qu'il dut exécuter pour les églises. Mais il sut toujours conserver une sage raison, une sobriété de bon goût dans les travaux où l'on exigeait alors un peu plus de liberté, de fantaisie. On pouvait le juger excellemment d'après un beau miroir encadré de bronze doré, appartenant à Madame Schneider, et surtout d'après une grande soupière d'argent de forme ovale, à plateau de bords contournés et à couvercle surmonté d'une grenade entr'ouverte, qui appartient à M. le comte d'Haussonville; elle est signée, sur le bord : F.-T. Germain, orfèvre du Roy, aux Galleries du Louvre, 1775.

C'est pour avoir trop souvent oublié, dans les écarts d'une imagination déréglée, la destination de l'objet même auquel il travaillait que Juste-Aurèle Meissonnier nous rebute presque toujours par ses formes hérissées et compliquées, par l'absence de rythme et d'harmonie de ses œuvres. Son titre officiel de dessinateur ordinaire de la chambre du Roi lui permit d'exercer, jusque vers 1750, une influence plutôt néfaste.

Jacques Rœttiers, dont la vie se prolongea jusqu'à la fin du siècle et dont Germain a publié de nombreux modèles dans son cahier d'éléments d'orfèvrerie, reçut, sous Louis XV et sous Louis XVI, de nombreuses commandes. On lui attribue la monture d'or d'une admirable buire d'onyx, une des merveilles de l'orfèvrerie du XVIII^e siècle, qui, de la collection Hamilton, est passée dans les collections de Madame la baronne James de Rothschild.

Parmi les sculpteurs ornemanistes et les ciseleurs, il ne faut pas oublier ce Philippe Caffieri, le frère du grand sculpteur. Les flambeaux du maître-autel de la cathédrale de Bayeux et les beaux chandeliers de Madame la baronne James de Rothschild pourraient vraisemblablement lui être attribués.

Gouthière, enfin, le plus prestigieux de tous, le ciseleur sans égal, devait être l'artiste favori de Madame du Barry et orner le Pavillon de Louveciennes des plus beaux bronzes que le XVIII^e siècle ait connus. Qui n'a présents à la mémoire les feux de la cheminée de Louveciennes, recueillis par notre Garde-Meuble, et qui sont bien les plus surprenantes réussites d'outil dont un ciseleur puisse s'enorgueillir ? Ils représentent tous deux un sujet de chasse, un sanglier et un cerf sur des rochers; la tige de recouvrement porte divers gibiers et attributs de chasse enlacés de branchages de chêne. Ces feux firent partie des collections que la Convention avait créées pour l'instruction nationale. Ils furent, la Révolution passée, réintégrés au Palais des Tuileries, où le feu, en 1871, les fit beaucoup souffrir. C'est une des grandes merveilles que nous ayons conservées de l'art de Gouthière, et la place de pareils chefs-d'œuvre est au musée du Louvre. Si l'on peut avoir quelque hésitation devant la plus belle des pendules de bronze qui aient été prêtées au Petit Palais, celle de M. Bianchi, dont les deux femmes en bronze doré qui soutiennent le cadran sont d'un faire simple et large qui rappelle plutôt Delafosse, de même que devant les deux superbes vases appartenant à M. Scott, on ne saurait douter devant la délicieuse petite pendule de la collection de M. Vever, où deux femmes nues et drapées sont adossées au cadran. Ce nom de Gouthière, d'autres objets le proclament, tels que les deux appliques de la collection de Mademoiselle Grandjean.

---

Cet art de la ciselure, qui trouva dans le XVIII^e siècle un de ses moments les plus brillants, triomphait alors non seulement dans les pièces du mobilier, mais aussi dans ces mille petits objets qui se trouvaient dans les boudoirs, et, pour ainsi dire, dans toutes les mains. Le bijou, même celui qui n'était pas destiné à être porté, était l'objet d'une vogue frénétique. Mercier,

dans ses *Tableaux de Paris*, nous dit que les hommes avaient des boîtes pour chaque saison, qu'ils prissent ou non du tabac, et qu'il était de bon goût d'en changer tous les jours. Le prince de Condé, qui mourut en 1776, laissait une collection de près de 800 tabatières. Il était aussi d'une suprême élégance de porter deux montres. Il y avait encore les flacons d'eau de senteur, les étuis, les boîtes à poudres, et des navettes, pour lesquels les orfèvres savaient excellemment mélanger des ors de couleurs diverses. Les bijoux du temps de Marie-Antoinette allaient ajouter un nouvel élément de décoration, l'émail, aux finesses de la ciselure. La plupart des montres furent alors émaillées : un cercle d'or guilloché ou un rang de pierres fines ornait souvent le boîtier. L'or, les matières les plus précieuses, les pierres, l'émail, tous les modes de peinture, furent donc combinés dans la confection de ces petits chefs-d'œuvre, dont les créateurs ne sont pas toujours demeurés anonymes, soit que leurs noms y aient été gravés, soit qu'on y retrouve les poinçons de l'orfèvrerie de Paris.

Tous ces menus objets exquis, d'un art si raffiné, on a pu les étudier au Petit Palais, grâce aux collections de boîtes et de montres prêtées par Madame la baronne James de Rothschild, par M. le marquis de Thuisy, par M. Bernard Frank et par M. Desaché. Mais aucune série, je pense, n'aura éveillé la curiosité et transporté d'admiration les visiteurs comme celle des Carnets de bal, prêtée par M. Bernard Frank. Il est impossible de rien imaginer d'un art plus distingué, d'un goût plus fin, ni d'une plus grande variété de matière et de technique. Et quel enseignement pour les ouvriers d'art de notre temps !



## CHOCOLATIÈRE

*Vermeil*

ÉPOQUE LOUIS XV

Collection de M. Chabrières-Arlès

Portée sur trois pieds incurvés, la panse à cannelures droites est décorée d'un médaillon chiffré entouré de guirlandes de feuillages. Le couvercle à godrons porte un bouton formé de fruits.

D'une extrême simplicité, d'un goût pur, c'est une de ces pièces d'orfèvrerie de table où triomphe l'art raffiné du XVIII[e] siècle, et qui sont si parfaites que, devant la pauvreté d'invention décorative de nos contemporains, le mieux qu'on puisse faire est encore de les copier.

# PENDULE

*Bronze doré*

MODÈLE DE GERMAIN

EPOQUE DE LOUIS XV

Palais de Fontainebleau

Cette pendule aurait appartenu, semble-t-il, à Madame du Barry.

« Dans la chambre à coucher, sur la cheminée, était une pendule dorée d'or de Germain ; elle représentait les Trois Grâces, supportant un vase dans lequel était un cadre tournant, et au-dessus un Amour indiquait l'heure avec sa flèche ; le tout était élevé sur un piédestal très bien ciselé et doré. »

C'est là ce que nous lisons dans le travail de Le Roi sur Madame du Barry (1768-1793), publié dans les *Mémoires de la Société des Sciences morales de Seine-et-Oise* (1859). Les appartements de la favorite à Versailles s'y trouvent décrits d'après les documents d'archives et des mémoires de fournisseurs. La plupart des meubles et objets d'art dont il y est fait mention se retrouvent dans l'inventaire du Pavillon de Louveciennes, où ils furent plus tard transportés.

# FLAMBEAUX

*Bronze doré*

EPOQUE DE LA REGENCE

Collection de M. Chappey

Ces flambeaux en bronze doré et ciselé, décorés de rinceaux, d'oves et d'ornements rocaille, se recommandent par la sobriété distinguée de leur ornementation, et l'heureux équilibre de leur construction.


A PARIS

# AIGUIÈRE

*Jaspe, monture d'or ciselé*

ÉPOQUE DE LOUIS XV

Collection de Madame la Baronne James de Rothschild

---

Le génie décoratif des orfèvres du XVIIIe siècle a souvent consisté à faire d'un objet d'une beauté toute matérielle l'objet d'art le plus raffiné par l'heureuse adaptation d'une parure de bronze ciselé, et la prestigieuse adresse de l'exécution. Que de vases de marbre, d'onyx ou de jaspe, que de porcelaines de la Chine sont devenus ainsi, grâce à l'orfèvre, les plus merveilleux objets de décoration intérieure !

Le jaspe aux tonalités de rubis dans lequel ce vase fut dégrossi était superbe. Quelle intelligence apporta l'orfèvre à rehausser la base de cette souple bordure rocaille ! Avec quelle sobriété il enveloppa le col de ces fines guirlandes et recouvrit la pièce de ce couvercle précieux d'or ciselé, où un petit amour est assis dans la volute, tandis qu'une chevrette, couchée sur l'anse, s'appuie des deux pattes de devant sur la charnière !

Parmi tant d'orfèvres d'alors également dignes, à quel nom s'arrêter ? On a prononcé celui de Jacques Rœttiers, et c'est très plausible. Il fut très célèbre et chargé de nombreux travaux. Germain le reconnaissait comme un de ses meilleurs disciples, quand il lui donnait place dans ce recueil d'éléments d'orfèvrerie qu'il publiait en 1748. Rœttiers travaillait alors pour le Dauphin.



# BEURRIER ET PLATEAU

*Vermeil*

ÉPOQUE LOUIS XV

Collection de M. Doistau.

---

Il est très difficile d'attribuer avec un peu de certitude les pièces d'orfèvrerie du XVIII$^{e}$ siècle aux quelques orfèvres remarquables qui s'illustrèrent sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI. Après la fatale décision qu'avait prise Louis XIV d'envoyer à la Monnaie, pour y être fondue, toute la vaisselle qui servait sur ses tables, mesure qui fut suivie par la Cour, presque toute l'orfèvrerie faite sous son règne fut ainsi anéantie. Elle reprit un admirable essor sous Louis XV, avec des artistes comme Claude Ballin et Nicolas Germain.

Les deux pièces de la collection de M. Doistau sont d'une noblesse et d'une élégance rares; le beurrier est décoré entre ses trois pieds de guirlandes qui se rattachent aux rubans de la bordure.

Le couvercle est surmonté d'un bouton fait d'une rose épanouie. Le plateau a son marli décoré de guirlandes de fleurs ciselées avec la plus grande finesse.



# BOUILLOIRE ET SA LAMPE

*Argent doré*

ÉPOQUE DE LOUIS XV

Collection de M. Chabrières-Arlès

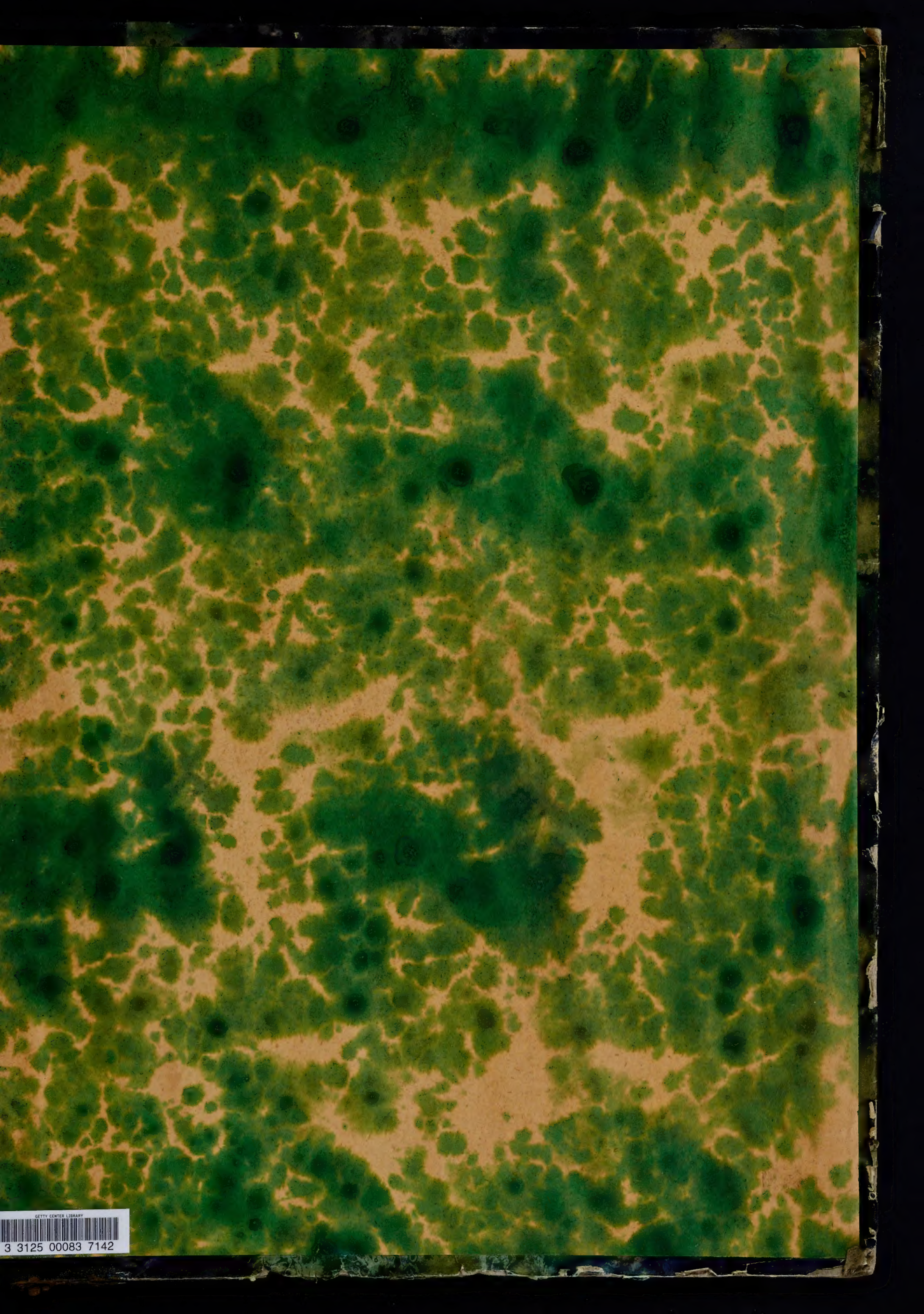
—

La bouilloire, en vermeil, est ornée d'un bec d'oiseau; le couvercle porte un bouton fait de roses. Elle est posée sur un trépied formé de trois dauphins, reliés les uns aux autres par des guirlandes de fleurs. La lampe à alcool, comme la bouilloire, portent des manches en ébène.

Ces deux pièces font partie d'un service complet d'orfèvrerie en vermeil, exécuté par Henri-Nicolas Cousinet, en 1729, pour la reine Marie Leczinska, à l'occasion de la naissance du Dauphin.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00083 7142

